



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

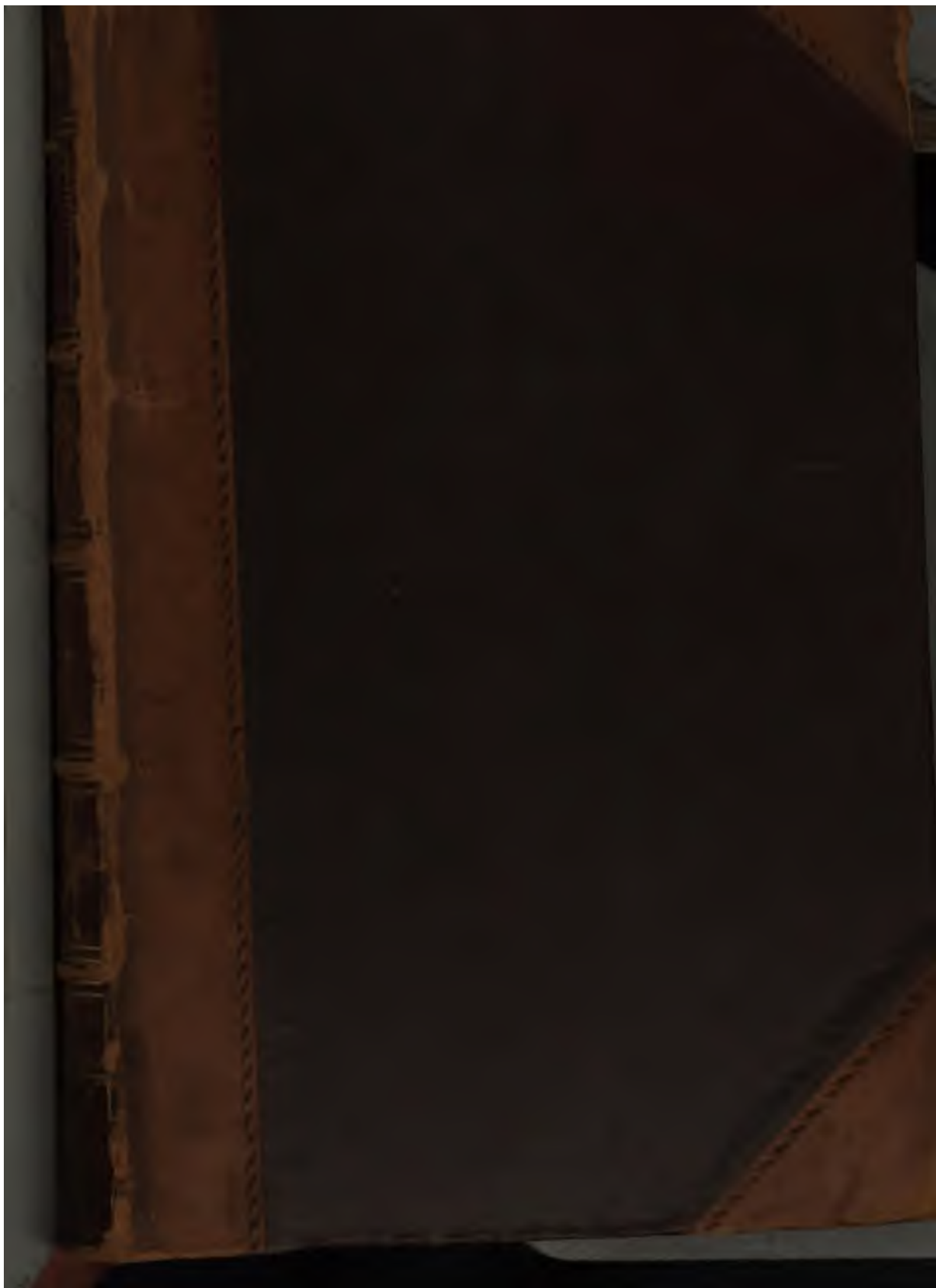
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





600031792S









**ÉTUDES**

**SUR**

**LES BEAUX-ARTS.**





ÉTUDES  
SUR  
LES BEAUX-ARTS

DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS.

PAR F. B. DE MERCEY.

Pater est prolesque sui.

TOME PREMIER



PARIS,  
ARTHUS BERTRAND, ÉDITEUR,  
RUE HAUTEFRUILLE, 21.

—  
1835

175. e. 13.

EXCISE

MRS BELL-Y-ARTS

WITH THE GOOD WIFE OF THE

WIFE OF THE WIFE

THE WIFE OF THE



THE WIFE OF THE

THE WIFE OF THE WIFE

THE WIFE OF THE

THE WIFE OF THE

178. e. 13.

**Il est bien difficile de trouver un titre qui corresponde exactement à la pensée d'une œuvre conçue, il faut le dire, un peu à bâtons rompus. On voit que, si celui que nous avons inscrit en tête de ces volumes a, dans son développement, quelque chose d'un peu ambitieux, nous nous hâtons de le reconnaître et de faire amende honorable. Nous n'avons pas, en effet, la prétention d'avoir fait ce qu'on appelle *un livre*; nous avons voulu seulement réunir et coordonner des morceaux écrits à différentes époques, et, comme ils traitent de l'art à tous les temps et chez tous les peuples, il a suffi de les placer à la**

suite, dans un ordre chronologique, pour former un corps d'ouvrage sinon complet, du moins à peu près logique : qu'on nous passe le mot.

Au moment où nous mettions sous presse celui de ces volumes où nous étudions les œuvres des écoles étrangères, une exposition universelle des beaux-arts allait s'ouvrir à Paris. L'à-propos que nous ne cherchions pas est donc venu nous trouver, et nos chapitres ayant trait aux écoles allemandes, italiennes, flamandes, anglaises et écossaises sont presque de circonstance.

Certes, quand nous avons formulé la plupart de nos jugements sur les artistes de ces écoles, nous ne pouvions prévoir une pareille réunion de pièces à l'appui; nous désirons qu'elles ne les infirment pas absolument, et, si nous avons failli, nous préférons que ce soit par excès de sévérité, et que bon nombre de chefs-d'œuvre viennent constater notre erreur.

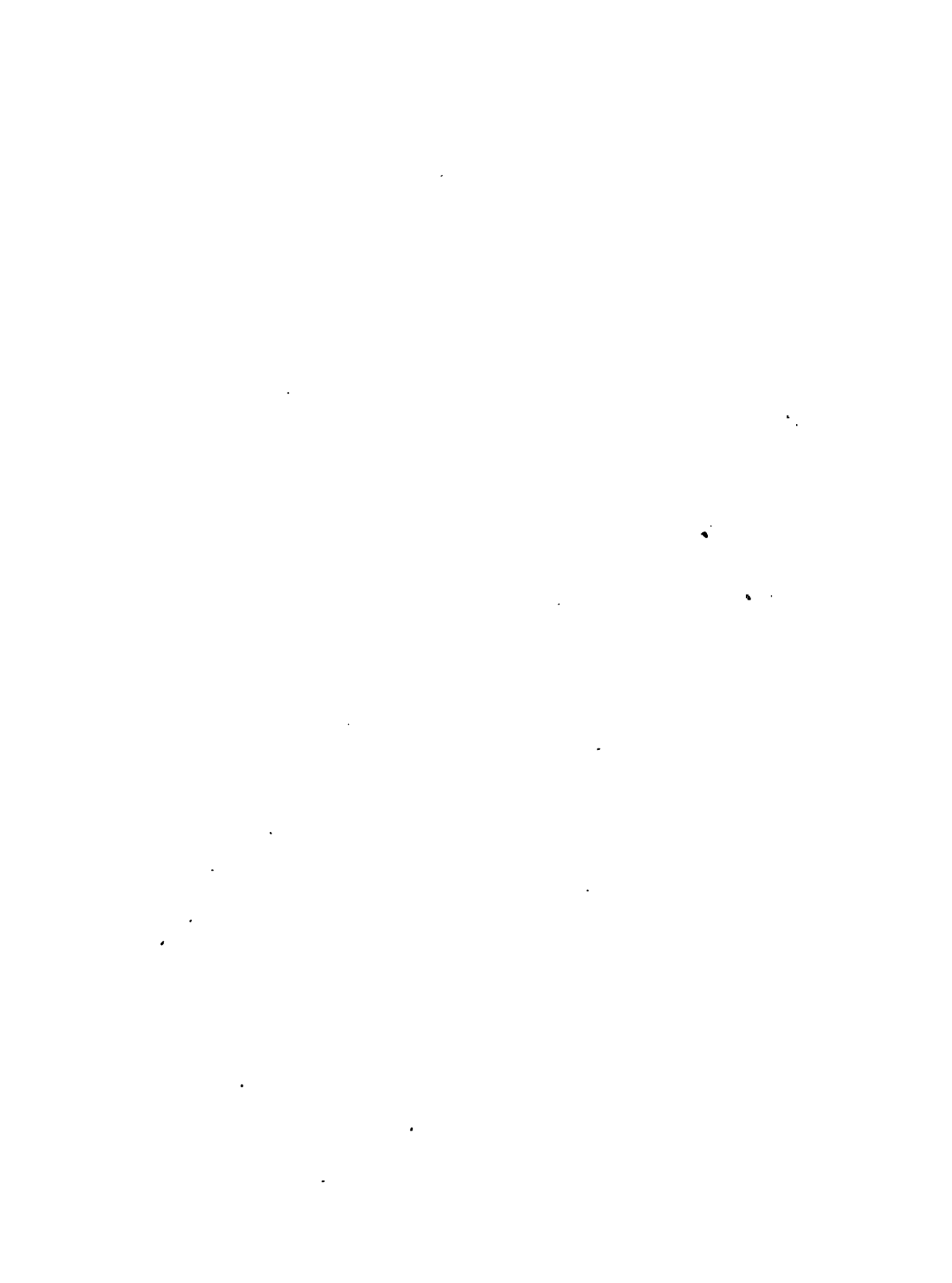
Nous inclinons naturellement vers la bienveillance, et cependant nous avons dû souvent condamner; aussi éveillerons-nous bien des susceptibilités. Nous le savons, les critiques qui déso-

laient Racine, auquel ils reprochaient d'avoir fait Néron trop bon et Narcisse trop méchant, existent toujours. Nos artistes, il est vrai, ne sont ni de si hauts ni de si terribles personnages; ils ont, néanmoins, leurs détracteurs et leurs courtisans : c'est de ces derniers qu'ils doivent surtout se défier.

Après nous être prononcé de la sorte, nous ne voudrions pas finir par une flatterie. Nous nous contenterons d'exprimer un vœu. Demain l'exposition universelle des beaux-arts va s'ouvrir, et nous allons nous retrouver en présence de beaucoup d'anciennes connaissances. Pussions-nous dire aux plus illustres : Vous êtes aujourd'hui ce que vous étiez hier ! puissions-nous dire aux plus jeunes : Ce que vous promettiez, vous l'avez tenu !

Avril 1855.





## INTRODUCTION.

Les arts comme les sciences sont la propriété commune du genre humain ; leur histoire ne peut être complète qu'en se généralisant. Ce n'est qu'à l'aide de comparaisons avec le passé , de rapprochements entre les manières et les procédés des diverses écoles contemporaines qu'on peut se rendre un compte exact de leur situation présente. C'est devant ces œuvres de natures si variées que la critique doit chercher les lumières qui lui manquent. Pour proclamer la rénovation de l'art ou pour s'affliger de sa décadence, il faut être sorti de chez soi et avoir étendu ses regards au delà d'un certain horizon national , beaucoup trop limité.

La longue paix dont a joui l'Europe pendant près



de quarante années a donné au mouvement des arts une nouvelle activité. Les richesses que possède chaque pays s'étant accrues dans une rapide proportion, quelques États jouissant même de cette sorte de superflu qui permet les dépenses du luxe, l'art, sous certains rapports, a dû nécessairement prospérer. L'art, pour se développer, a besoin du travail, le plus puissant des encouragements, et la richesse peut seule payer le travail. Malheureusement cet emploi du superflu est rarement fait avec intelligence. Le progrès n'a donc pas toujours été aussi rapide qu'il aurait pu l'être. Il est d'autres causes de stagnation ou de décadence que nous devons signaler.

L'art, quant à son développement, diffère essentiellement de la science. Ses évolutions, sans être en sens inverse de celles de la science, ainsi qu'on l'a prétendu, n'ont ni le même caractère de certitude ni la même continuité progressive. Dans les sciences, ce qui est acquis devient la propriété assurée de l'avenir; l'expérience des pères profite aux enfants. Dans les arts, les conquêtes du passé ne sont jamais certaines; on désapprend. Les anciens, n'ayant pu connaître que bien imparfaitement les rapports réels des êtres, savaient peu : la science, ainsi qu'on l'a dit avec une grande justesse, n'étant que l'expression de ces rapports. En revanche, placés plus près de la nature et doués d'un sentiment plus exquis du beau et du vrai, ils étaient à même de mieux voir et de mieux

exprimer. Aussi, tandis que le premier écolier venu peut, au sortir des bancs, faire la leçon aux Aristote et aux Plin sur bien des points des sciences naturelles et positives, les plus habiles de nos statuaires n'égalent peut-être pas, pour tout ce qui tient à l'intelligence de la nature, à l'harmonieuse entente des proportions et de la ligne, les praticiens de Lysippe et de Phidias. Nous devons donc reconnaître que, si pendant les trente dernières années on a fait plus de progrès dans les sciences que dans les trente derniers siècles, les arts n'ont pas suivi cette rapide progression. Les hommes qui les cultivent ont pu se rapprocher du vrai ; ils n'ont pas su y toucher comme leurs devanciers le firent il y a déjà trois mille ans.

Retrouvera-t-on la beauté proprement dite et cette perfection idéale de la forme qui a placé si haut les grands artistes de l'antiquité ? L'état actuel de la société nous permet peu de l'espérer. Nos mœurs, qui proscrivent le geste et le nu, ne sont rien moins que favorables aux beaux-arts. Les artistes grecs vécut dans les conditions les plus heureuses ; ils purent étudier la beauté et la reproduire. Leur culte divinisait la forme, que la facilité des mœurs et la douceur du climat permettaient d'exposer aux regards de la foule. Les hommes étaient nus dans les gymnases et les bains publics. Les cérémonies voluptueuses d'une religion toute matérielle dépouillaient les femmes d'une partie de leurs vêtements. Le peintre et le statuaire choi-

sissaient leurs modèles parmi les athlètes d'Olympie, les prêtresses de Gnide ou de Paphos, ou les vierges aux bras nus des Panathénées. Cet amour de la forme nue allait jusqu'à l'idolâtrie. On raconte que Praxitèle fit deux Vénus; l'une était drapée, l'autre nue. Gnide acheta cette dernière, et lui dut sa célébrité. La Vénus drapée fut oubliée dans l'île de Cos, où le moyen âge la recueillit pour en faire une madone. Les vierges pudiques de Raphaël ne descendent-elles pas de la Vénus de Cos?

L'homme ne se distingue pas seulement de la brute par une organisation plus parfaite, il en diffère surtout par l'intelligence, tandis que l'animal n'a reçu que l'instinct en partage. L'instinct implique seulement la conservation de l'espèce, son développement dans certaines limites, que l'être qui en est doué ne peut franchir. L'intelligence, nécessairement active, suppose le progrès; l'intelligence ouvre à l'homme une sphère d'action indéfinie; elle lui permet de percevoir le *vrai*, et le vrai manifesté dans la forme, c'est le *beau*. On peut donc définir l'art : l'application de l'intelligence à la perception du vrai et du beau.

Devons-nous maintenant, en faisant une singulière application de la religion à l'esthétique, devons-nous ajouter que l'art humain n'est qu'un rayonnement de l'art de Dieu ? Et pourquoi? — Parce que la créa-

<sup>1</sup> *Esquisse d'une philosophie*, par F. Lamennais, t. III, liv. IX, ch. V.

tion étant la manifestation progressive de l'être infini sous les conditions du fini ou les conditions de la limite, l'incarnation des idées divines en des formes matérielles, elle ne saurait se concevoir que sous la notion même de l'art. Dieu est donc alors le suprême artiste, et l'univers est un grand ouvrage d'art. Mais, réciproquement, Dieu ne saurait être conçu que sous l'idée de création; or, toute vraie création étant impossible à l'homme, l'art, pour lui, c'est le travail par lequel il s'efforce de reproduire, au point de vue du beau, l'œuvre de Dieu dans ses propres œuvres; non pas seulement l'œuvre extérieure et matérielle que les sens perçoivent, mais tout ensemble le type éternel et sa forme sensible indivisiblement unis.

Ces idées, plus spécieuses que justes, plus magnifiques que vraies, séduiront toujours ces esprits superficiels chez qui l'imagination domine. Platon, qui tempérerait l'imagination par la raison, s'est contenté d'appeler Dieu l'éternel géomètre, et il nous paraît être resté plus près du vrai. En faire un suprême artiste, assimiler la création à une œuvre d'art, pour arriver, par une suite de déductions ingénieuses, à ne considérer comme œuvres d'art que celles auxquelles la religion a servi de mobile ou d'inspiration, pour expliquer le progrès dans l'art par l'infini, terme idéal dont il s'approche indéfiniment sans jamais l'atteindre, c'est vouloir, ce me semble, borner ce même progrès, c'est restreindre singulièrement les limites

de son action tout en paraissant les étendre, c'est condamner l'artiste à n'exprimer qu'un petit nombre d'idées au moyen de formules hiératiques, que la sévérité du dogme tend toujours à simplifier; c'est, en un mot, emprisonner l'art, à tout jamais, dans les langes du mysticisme, dont la raison doit chercher, au contraire, à le dégager. Le gigantesque et l'imprévu des déductions, la pompe de la phraséologie, la magnificence des descriptions, la sublime obscurité de la pensée ne peuvent rien changer à ce résultat. Vouloir que, de nos jours, l'art soit exclusivement religieux, c'est vouloir, en quelque sorte, l'anéantir. Examinons, en effet, les conséquences d'une pareille doctrine.

L'indifférence en matière de religion doit nécessairement amener l'indifférence en matière d'art; si l'art ne peut être, comme on le prétend, que l'expression de la croyance dominante, le jour où cette croyance est ébranlée, l'art chancelle avec elle, et plus tard, l'incrédulité venant à triompher, l'artiste et le prêtre succombent du même coup. L'histoire de l'art contredit formellement ces assertions systématiques. On voit, en la parcourant, que si l'art prend naissance et se développe en même temps que les religions, ce n'est guère qu'à leur décadence qu'il atteint à la perfection. Les œuvres de ces dernières époques sont peut-être moins frappantes, mais, par cela même que la tiédeur des croyances permet de les rendre

moins exclusives, elles sont plus complètes. A l'origine des religions, quand l'homme croit avec une aveugle ferveur à la puissance du Dieu qui vient de se manifester par des prodiges, le prêtre montre au néophyte un bloc à peine dégrossi, lui dit : Voilà ton Dieu ! et l'homme se prosterne et adore. Une caverne qui s'ouvre sur les flancs de la montagne, un rustique édifice formé de troncs d'arbres à peine équarris, ou de quartiers de roche amoncelés, servent de sanctuaire à ce Dieu nouveau. Ce n'est qu'après bien des années, quand le prêtre dispose des richesses des nations, et que, néanmoins, la foi s'attiédit, qu'il songe à embellir l'image de son Dieu, ou à lui donner un caractère plus formidable, selon qu'il cherche à maintenir sa domination par l'amour ou par la terreur : c'est alors qu'il s'applique à rendre le temple, sa demeure, plus vaste et plus magnifique ; et, remarquez-le bien, c'est à l'homme qu'il emprunte ces perfections qu'il se plait à attribuer à son idole, parant le créateur des charmes de la créature. Aussi, quand plus tard la religion va succomber, l'image de ce Dieu n'est plus autre chose que celle de l'homme parfaitement noble et parfaitement beau, et le temple dans lequel on l'adore, orné jusqu'à la profanation, ne diffère plus du palais des souverains que par certaines dispositions symboliques traditionnellement conservées.

On a dit que Dieu avait créé l'homme à son image ;

par une sorte de réciprocité singulière, les artistes de ces dernières époques donneront à leur Dieu l'image de l'homme.

Ceux qui prétendent qu'il ne peut exister d'art véritable en dehors des influences religieuses, pour rester fidèles à ce principe, se sont vus contraints d'étendre infiniment cette sphère d'influence et de voir la religion et son empreinte où souvent même elle n'existait pas. L'art entre leurs mains est devenu panthéiste. Ils ont voulu reconnaître Dieu, leur seul idéal, dans tout ce qui pouvait inspirer l'artiste : dans l'homme créé à son image, dans le paysage qu'illumine un des rayons de son éternelle clarté, dans la fleur qu'anime son souffle, en un mot dans la nature entière où se manifeste sa puissance. La beauté, la force, la noblesse, toutes ces qualités extérieures qui appartiennent à l'homme, lui ont été ravies ; on en a fait honneur à celui dont elles émanaient ; dépouillant l'humanité d'attributs qui font son orgueil, pour en revêtir, par une sorte de sacrilège, l'être tout-puissant qu'elles ne pouvaient que rapetisser de toute cette grandeur qu'elles donnaient à l'homme.

L'art ne fut exclusivement religieux que chez les peuples mystiques de l'Orient. Chez eux, par des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, l'architecture a dû dominer, mais surtout l'architecture religieuse. Le prêtre, qui avait fait son habitation du sanctuaire, s'attacha naturellement à transformer ce

sanctuaire en palais. Aussi que reste-t-il des grandes cités de l'Orient et de l'Égypte ? Des temples, des tombeaux et quelques palais enfouis sous l'argile que décorent des peintures et des sculptures symboliques. Ces monuments, quelque importants qu'ils soient par leurs masses, sont loin, néanmoins, d'approcher de la perfection où parvinrent plus tard les peuples du Septentrion.

Chez les Grecs où cette perfection se montre pour la première fois, et sous des formes si séduisantes, les beaux-arts ont déjà perdu ce caractère exclusivement religieux qu'ils avaient chez les Orientaux, et offrent tout à la fois une institution sociale et religieuse. Chez eux, le prêtre ne se renferme pas absolument dans les limites du temple, et le peintre et le statuaire les franchissent comme lui. Les dieux ont encore des attributs invariables : l'immortalité leur est échue en partage ; mais, toutefois, ils sont soumis aux passions humaines, ce qui permet à l'artiste de modifier l'expression de leurs visages, de varier leurs attitudes, qui échappent ainsi à l'immobilité roideur des simulacres emblématiques de l'Orient. Chaque jour enfin, le nombre de ces dieux tend à s'accroître, le livre d'or de l'immortalité n'étant jamais fermé et s'ouvrant entre les mains du prêtre pour le héros de la veille. Le paganisme des Grecs n'est donc que la divinisation de l'homme ; la statuaire domine. Les diverses écoles de sculpture qui



se partagent le sol de la Grèce, en conservant chacune son caractère spécial, procèdent néanmoins d'un même principe. Leurs artistes, ayant à tout instant sous les yeux ces beaux athlètes, demi-dieux que Pindare a immortalisés, s'attachent à reproduire dans leurs œuvres ces modèles d'une beauté accomplie. Chez les Grecs, amoureux, avant tout, de la forme, et où l'homme se divinise et s'adore, la statuaire a donc été la plus haute expression de l'art.

Chez les Romains qui s'approprient l'art grec en lui prêtant quelque chose de leur force et de leur majesté, l'art revêt d'autres formes et se montre essentiellement municipal. Les monuments de la cité s'élèvent à côté des temples. L'arc triomphal, cette création toute romaine, est le plus caractéristique de ces monuments. Il appartient plus qu'aucun autre à ce peuple-roi qui semble avoir pris pour devise ces vers d'un de ses poètes :

Tu regere imperio populos, Romane, memento :  
Hæ tibi erunt artes; pacisque imponere morem,  
Parcere subjectis et debellare superbos.

Le Capitole, les basiliques, les aqueducs et les ponts sous la république; les cirques, les théâtres, le forum, les voies publiques et les vastes palais sous les empereurs, sont les monuments les plus remarquables du génie de ce peuple, qui semble n'être apparu sur le théâtre de l'histoire que pour montrer ce que peut

la réunion de la force et de la persévérance humaines.

L'art, chez les Romains, n'est plus une sorte d'article de foi, une croyance comme chez les peuples de l'Orient, une institution sociale et religieuse comme chez les Grecs; c'est un moyen de plus de domination, un auxiliaire du pouvoir dont ses productions tendent à rehausser la splendeur; c'est surtout un nouveau moyen de plaisir.

Il semble que, de nos jours, l'art, après être passé de nouveau, pendant le moyen âge, par une période théologique ou religieuse, offre une analogie des plus prononcées avec ce qu'il a pu être chez les Romains. Sommes-nous arrivés, comme eux, à l'époque positive et pratique? L'artiste, redescendu sur la terre, doit-il renoncer aux spéculations mystiques et aux symboles? Ou l'art tend-il aujourd'hui, comme nous l'assurent de prétendus réformateurs, à une nouvelle transformation, et doit-il absolument rentrer dans le dogme? Tout en nous efforçant à le soustraire à des influences trop exclusivement religieuses, nous sommes loin, cependant, de prétendre, comme certains critiques allemands, que l'art ait précédé les religions. Libre à eux de se lancer puérilement dans l'inconnu. Pour nous, nous sommes fermement convaincu que, s'il n'existait pas de religion avant que le patriarche Hénoch eût le premier invoqué Jéhovah, ainsi que l'apprend la Genèse, il n'existait pas non plus d'art. L'art n'apparaît qu'à l'origine des religions et comme

un de leurs moyens d'action les plus efficaces. Le catholicisme, à sa naissance, ne négligea pas son concours.

L'art grec avait divinisé l'homme; l'art chrétien, pour être conséquent avec son principe du Dieu fait homme, *humanisa* la divinité. Selon certains docteurs, c'était par humilité pure, comme exemple de mortification, que le Christ s'était soumis à la grande épreuve de l'incarnation. Le Verbe avait voulu descendre jusqu'à l'humanité plutôt qu'élever l'humanité jusqu'à lui. Il s'était soumis à ses infirmités, à ses souffrances, à la mort même; aussi l'art chrétien donna-t-il au Dieu fait homme les formes les plus grêles et les plus misérables. Le Christ des premières époques n'est rien moins que « le beau essentiel, le beau complet, le beau dans ses rapports avec le vrai et le bien, » ainsi qu'on l'a proclamé depuis. Il n'est pas plus exact de prétendre que l'art « ne se soit jamais arrêté qu'à regret dans la création, cherchant toujours, en chaque créature, sous l'enveloppe visible, l'invisible essence, afin de s'élever par elle, de degré en degré, jusqu'au principe infini de l'être; de sorte que des deux éléments constitutifs de l'art, celui par lequel il se rattache au divin exemplaire, l'élément idéal, doit prédominer dans l'art chrétien <sup>1</sup>. »

Cette subtile et mystique théorie de l'idéal ne nous paraît pas d'accord avec les monuments que cet art a

<sup>1</sup> *Esquisse d'une philosophie.*

produits, et dans lesquels on ne pourrait, à moins de prêter singulièrement à la lettre, découvrir cette singulière recherche de spiritualisme. Nous dirons plus, cette cause permanente de l'infériorité de l'art chrétien que signalent nos docteurs spiritualistes ; cette cause nous semble résulter d'un principe absolument contraire, de sa tendance à un naturalisme repoussant. L'idée du Verbe s'incarnant, du Dieu revêtant l'enveloppe périssable de l'humanité, et se soumettant à toutes les infirmités, les douleurs et les imperfections de la chair, a dû, dans l'origine, frapper l'homme par ce qu'elle avait de plus grossièrement saisissant ; aussi, à ce qu'il nous semble du moins, les rudes et naïfs artistes des premières époques, statuaires ou peintres, au lieu de chercher à *spiritualiser* le Dieu fait homme, se sont-ils attachés, au contraire, à le rendre le plus humain possible ; ils n'ont pas dédaigné la forme, ainsi que l'affirme M. de Lamennais, par mépris pour la chair peccable et dégradée, et, par haute préférence accordée à l'esprit, ils ont voulu plutôt se montrer fidèles à l'exemple que leur avait donné le divin modèle ; ils se sont efforcés d'humilier l'Esprit ou le Verbe en l'enveloppant de la forme la plus chétive et la plus pauvre, en se complaisant dans la représentation de ses souffrances, de ses misères et de sa mort, le rabaisant à plaisir au rang infime de la dernière des créatures. C'est en exagérant ces imperfections de l'humanité, en mul-

tipliant les images de la passion et de la mort du Dieu sacrifié qu'ils sont arrivés à ces types hideux qui inspirent encore plus de dégoût que de pitié, et dans lesquels l'esprit de système peut seul retrouver quelques étincelles de l'immuable beauté.

Rappelons maintenant, mais comme une des causes secondaires de cette infériorité de l'art chrétien des premières époques, que le nu répugnait essentiellement au christianisme, qui, dans le principe, voilait jusqu'au visage des vierges. Cependant, comme le visage avait toujours pu être plus facilement étudié, les têtes des personnages de ces tableaux primitifs sont moins informes que les membres; elles sont loin, toutefois, d'offrir des modèles de beauté. C'est toujours l'humanité souffrante et abattue, la misère dans toute sa laideur. L'intelligence et la vie n'apparaissent que dans l'œil tourné vers le ciel, où réside l'espoir d'un meilleur avenir.

L'architecture chrétienne, improprement dite *gothique*, est la dernière innovation sérieuse de l'art. C'est dans le temple que, de tout temps, le symbole, âme de l'architecture, s'est réfugié. Dans l'Orient, le symbolisme est demeuré immuable comme les rocs dans lesquels sont entaillés les édifices indiens. Il habite encore aujourd'hui les temples d'Ellora, les grottes de Salsette et le prodigieux Kailaça, ce panthéon monolithe des Indous, vieux de huit mille ans, et à la fondation desquels il a présidé.

Dans l'Occident, les symboles antiques ont fait place aux symboles d'un nouveau culte. Le vieux temple mythologique s'est abimé. La croix grecque surmontée de coupes, ce prototype du temple chrétien, ce foetus de l'Église catholique, s'est peu à peu transformée en croix latine<sup>1</sup>. L'Italie et les peuples de l'Occident ont allongé le pied de la croix de façon à obtenir un symbole hiéroglyphique plus exact; puis chaque peuple a modifié cette forme selon son climat, son goût national ou ses besoins. La cathédrale, placée au centre des grandes agglomérations d'hommes, a pris les proportions colossales et souvent bizarres que nous lui voyons.

Tout homme de bonne foi, et qui saura s'affranchir du joug de modes passagères, en admirant la mystérieuse grandeur de la plupart de ces monuments de la seconde époque de l'architecture chrétienne, les considérera plutôt comme de hardies tentatives que comme les monuments d'un art complet. Il y découvrira d'étranges analogies avec les monuments que les peuples de l'Orient nous ont laissés; cette même application du symbolisme à l'ensemble du temple et

<sup>1</sup> Des milliers de volumes ont été publiés sur le gothique et l'architecture du moyen âge. Chacun a voulu dénouer ce nœud gordien, si facile à trancher. On a multiplié les genres, les subdivisions de genre; nous avons eu l'architecture romane, lombarde, saxonne; le style ogival primaire, secondaire et tertiaire. Ces genres ne sont que les dialectes d'une racine commune, l'Église grecque byzantine, modifiée selon le climat et l'époque.

à chacune de ses parties que nous signalions tout à l'heure; ce même mélange de force et de rudesse, de trivialité et de grandeur; ces détails infinis appliqués au plus vaste ensemble, sans que leur délicatesse, souvent puérile, altère en rien sa majesté. Conçus à diverses époques et chez des peuples différents, ces édifices procèdent d'une même idée : l'idée théologique.

La persistance de certains critiques à trouver le beau idéal de l'art chrétien dans ce que l'on pourrait plus justement appeler le laid idéal les a conduits à d'étranges aberrations, par exemple à faire dater la décadence de l'une des plus belles époques de l'art moderne, de la renaissance, et à ne considérer Raphaël, Michel-Ange et toute la génération des grands artistes de cette époque que comme des peintres bien inférieurs à ceux qui les avaient précédés, et qui, étant meilleurs chrétiens, avaient plus approché de leur prétendu idéal. A leur avis, du moment que l'art a montré quelque souci de la forme, il s'est matérialisé; en cherchant la beauté, il est devenu païen.

« La puissance créatrice s'éteignit entièrement; il put y avoir de grands artistes, des artistes habiles, de génie même, il n'y eut plus d'art, selon la haute acception de ce mot. » L'arrêt, comme on voit, serait sévère, s'il n'était tout à fait injuste. Les immortels artistes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles peuvent n'avoir été que des hommes de génie; ils nous paraissent, toutefois, singulièrement préférables à ces esprits

créateurs qui les avaient précédés. Les productions de leurs devanciers ne manquent, sans doute, ni de vigueur ni de majesté, souvent même elles sont empreintes d'une naïveté charmante qui appartient à l'enfance des arts comme à l'enfance de l'homme; mais ces œuvres, remarquables sous ces rapports, sont loin d'offrir cette beauté mâle et achevée qui caractérise les chefs-d'œuvre des âges suivants. Ce n'étaient, en effet, que de premières et informes tentatives; elles procédaient, en outre, d'un idéal que modifièrent les grands artistes des âges suivants, idéal que repousseront tous ceux qui pensent que, pour juger une œuvre d'art, le goût est préférable à la foi aveugle. Cette foi, seule régulatrice des jugements des apôtres de la nouvelle doctrine, existe-t-elle, d'ailleurs, quelque part aujourd'hui? On peut l'invoquer, en faire parade, se persuader même qu'on l'a, sans pour cela l'avoir réellement.

« Que peuvent ceux qui, de nos jours, travaillent, non sans gloire, à relever l'art de ses ruines? s'écrie le plus éminent d'entre eux<sup>1</sup>; ils ne peuvent que ce que peut l'homme isolé, l'homme individuel; ils ne sauraient donner à la société ce qui lui manque, la conscience d'une foi qu'elle n'a pas! »

Faut-il conclure de cela que l'art nouveau doit être ajourné à cette époque à venir où, « d'une conception plus étendue, plus nette de Dieu et de l'univers,

<sup>1</sup> M. de Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*.



de l'humanité et de ses lois, de ses fonctions et de ses destinées, sortiront des types nouveaux, qu'il réalisera ? » Nous ne le pensons pas, car cet ajournement à la grande et future révolution mystique et sociale pourrait bien être indéfini. Les artistes qui, pour produire, attendraient la réalisation de la merveilleuse époque prédite par les modernes précurseurs, où le dogme, qui dort encore dans le sein de l'infini, se produira d'une façon éclatante et ralliera toutes les croyances éparses et défaillantes, ces artistes courraient grand risque de laisser éternellement dormir leurs ciseaux ou leurs pinceaux, et de ne jamais mettre la main à l'œuvre. Loin de nous la prétention de repousser absolument toute idée de perfectibilité future, de transformation possible des croyances humaines ; nous ne pouvons, néanmoins, trop hautement protester contre ce continuel ajournement du progrès en tout genre à cet avenir incertain.

La marche du progrès est lente et graduée, et c'est plutôt par des efforts continus et persévérants que l'on arrive au mieux que par de hardis soubresauts. Nous croyons donc que cette persistance à ajourner la véritable manifestation de l'art à l'époque où se révéleront les nouvelles destinées de l'homme ne tend à rien moins qu'à l'anéantir. Tout effort a besoin d'être encouragé par l'espoir d'un succès prochain, et l'homme, dans toutes les carrières, ne se décide à hâter le pas que lorsqu'il tend vers un but déter-

miné et qu'il peut espérer atteindre. Que l'on s'abstienne donc de ces éternelles promesses impossibles à tenir; de ces applications continuelles d'idées mystiques et symboliques à cette manifestation de l'intelligence essentiellement pratique que l'on appelle l'art. Ces obscures et insaisissables définitions d'un idéal inexistant, incompréhensible tendent plutôt à rebuter l'artiste et à l'égarer, s'il s'aventure dans cette voie, qu'à accélérer ses progrès et à le conduire à de nouvelles découvertes dans le beau. Que cet artiste s'étudie plutôt à bien voir le monde extérieur, à se pénétrer de ses magnificences et de la toute-puissance de son auteur; qu'au moyen de l'intelligence il s'efforce de corriger ce que son œil peut trouver de défectueux dans le modèle qu'il a choisi; qu'à l'aide d'un tact exquis, résultat de combinaisons ingénieuses, d'observations persévérantes et de calculs de tous les instants, il s'attache non pas à égaler, mais à surpasser ceux qui l'ont précédé; qu'il préfère, en un mot, les lumières du bon sens pratique, les révélations du goût, les inspirations du génie à ces lueurs vagues et éclatantes que les métaphysiciens jettent au hasard devant lui, et qui éblouissent plutôt qu'elles n'éclairent. Quand, attiré par leurs insidieuses clartés, on a longtemps couru vers le but qu'elles paraissaient indiquer, et qu'on se croit près de l'atteindre, elles reculent dans les profondeurs de l'espace, ne laissant derrière elles

qu'une triste solitude et des ténèbres plus profondes.

A l'époque de la renaissance, l'art, échappant aux influences byzantines, latines ou gothiques, se modifia dans un sens plus humain, et, remontant à son point de départ chez les tribus européennes, chercha, comme autrefois, son idéal dans la perfection de la forme. Les symboles furent abolis ; le caractère hiératique des saints personnages, à commencer par le Christ et la Vierge, se combina avec un nouvel élément, qui l'altéra profondément, et, à notre avis, dans un sens heureux : l'élément antique. Cet art nouveau, pratiqué par les Raphaël, les Michel-Ange, les Corrège, sera, quoi qu'on dise, l'éternel honneur du génie humain. Malheureusement, l'homme abuse de tout, même du beau et du bon. Nous devons donc convenir que le nouvel élément ne tarda pas à dominer et à s'échapper des heureuses limites où ces grands artistes l'avaient fixé. Quarante ans après Raphaël, on était retombé en plein paganisme, et l'école néo-grecque triomphait. Saint-Pierre de Rome est le monument le plus complet de l'art à cette époque ; c'est l'art complexe et scientifique à sa plus haute expression. Le paganisme s'y mêle partout au catholicisme ; l'humanité a triomphé. Saint-Pierre de Rome est le symbole de la religion humanisée, de la puissance papale en tant que temporelle.

S'il est vrai que l'art ne soit « que la forme extérieure des idées, que l'expression du dogme religieux

ou du principe social dominant à certaines époques, » ce retour trop absolu vers l'antique, qui signala la seconde période de la renaissance, et qui depuis, et récemment encore, a caractérisé diverses écoles ; cette imitation, presque littérale, il faut le dire, dut tourner directement contre l'objet qu'elle se proposait, la rénovation de l'art. Pour reproduire les chefs-d'œuvre que l'antiquité nous a laissés et retrouver son idéal, il faudrait que l'artiste fût pénétré de l'esprit social antique, qu'il crût à ses dogmes. De là le peu de vitalité et la froideur de l'imitation, telle que Mengs et son école la professent ; de là la nécessité, pour l'art, reflet des croyances religieuses et des habitudes sociales, d'innover et de suivre chacune des évolutions successives de ces croyances et de ces habitudes. L'art, en un mot, ne doit pas s'immobiliser ; il ne doit pas plus être une imitation littérale de l'art qu'une imitation littérale de la nature.

L'école française, au commencement de ce siècle, dans son retour absolu vers l'antique, et les écoles historiques contemporaines de l'Italie et de l'Angleterre, ont trop oublié ces vérités ; elles ont continué la manière de Mengs en la modifiant quelquefois heureusement, mais quelquefois aussi en l'outrant. La peinture, entre leurs mains, est devenue érudite, la sculpture savante. Au lieu de faire de l'art véritablement historique, on a fait de l'histoire avec l'art, ce qui est fort différent ; c'est-à-dire qu'à l'aide du pin-

ceau on a raconté au lieu de peindre, et dans ce récit on a trop fait entrer de préjugés contemporains, les qualifiant d'intentions philosophiques. Il faut que la tendance à l'imitation soit une incurable maladie de l'esprit humain ; car l'école actuelle, qui proclame si hautement son indépendance, n'a pu lui échapper.

L'école du moyen âge et l'école néo-chrétienne, qui ont succédé aux écoles de Mengs et de David, semblent, en effet, avoir seulement changé le mode d'imitation. L'école du moyen âge n'est qu'une sorte de modification de l'école historique du commencement du siècle ; seulement les adeptes ont substitué une époque à une autre. Le public répétait unanimement : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » La nouvelle école a voulu donner satisfaction au public ; elle a retourné la page du livre et s'est mise à raconter tout le moyen âge, depuis la grande histoire jusqu'à la chronique, comme d'autres avaient raconté toute l'antiquité héroïque, et, nous l'avouons, avec un sentiment plus vif de la réalité, quoique bien souvent les prétendus novateurs se soient trop complu dans l'étude des détails. Les adeptes de l'école grecque, idolâtres du nu et absorbés par l'étude scrupuleuse des formes, oublièrent souvent le souffle interne ou l'âme pour son enveloppe extérieure. L'homme, entre leurs mains, se changeait en statue. Les adeptes de l'école du moyen âge ont donné dans des travers analogues ; ils ont substitué l'étude des vêtements et

des accessoires à celle du nu, et l'homme, entre leurs mains, s'est souvent métamorphosé en mannequin. L'école néo-chrétienne, qui s'est proposé pour objet la rénovation de l'art chrétien, nous semble incliner vers une erreur du même genre. Comme les écoles néo-grecques des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles et comme les écoles érudites d'aujourd'hui, elle procède d'une imitation. Les Allemands, surtout, nous paraissent avoir exagéré ces tendances extrêmes.

Lanzi, ingénieux historien de la peinture italienne, a dit quelque part « que les artistes modernes feraient bien d'étudier les œuvres des artistes des premières époques de l'art de préférence à celles de Raphaël; car, dit-il, Raphaël est sorti de ces peintres ses prédécesseurs et leur a été supérieur, tandis que, de tous ceux qui sont sortis de Raphaël, aucun ne l'a égalé. » Ce n'était là qu'un paradoxe spirituel. Les artistes allemands, mais surtout ceux que l'étude de leur art avait conduits en Italie, y virent une incontestable vérité, en firent l'axiome fondamental de leur esthétique, et fondèrent sur cette base tous leurs systèmes de prétendue rénovation de l'art. Hitz, Meyer et toute la secte néo-chrétienne retournèrent au Pérugin et aux peintres qui l'avaient précédé, s'imaginant que, de cette façon, ils allaient reprendre la tradition chrétienne au même point où le peintre d'Urbino l'avait laissée pour sacrifier aux faux dieux, comme ils disaient. Il suffit d'examiner les œuvres

que cette nouvelle doctrine a inspirées pour comprendre toute la vanité de ces prétentions. Nous admettrons, si l'on veut, que ceux qui la confessèrent par leurs paroles et par leurs actes aient eu la foi ; mais, surtout en fait d'art, sans les œuvres, qu'est-ce que la foi ?

Les arts, comme les sciences, comme la politique, passent de l'état théologique à l'état métaphysique pour arriver à l'état positif ou pratique. C'est, nous le répétons, vers cette dernière phase que l'art incline aujourd'hui. Les efforts que l'on tenterait pour le faire rétrograder vers l'état théologique seraient vains. Les Allemands eux-mêmes, de quelque mysticisme qu'ils semblent encore s'envelopper, sont déjà passés de l'état théologique à l'état métaphysique. Cet ordre d'idées, chez nous, peuple essentiellement positif, n'a fait qu'apparaître. L'art, en France, a passé, sans transitions bien distinctes, de l'état théologique à l'état pratique. Les hommes qui le cultivent aujourd'hui peuvent tenter d'ingénieux essais de rénovation du passé, au fond ils ne sont pas moins de leur temps. Il est bien entendu que le culte de la beauté naturelle et positive n'exclut pas un certain idéal sans lequel l'art ne peut exister. L'art doit être, en effet, plutôt la compréhension intelligente de l'objet ou de la forme que son imitation servile. Qui dit imitation de la nature, dans les arts, dit imitation non du simple phénomène extérieur, mais révélation du souffle interne qui l'anime

ou de son idéal poétique. Tout, dans la nature, a son modèle idéal, tout, jusqu'au rocher qui pend sur l'abîme, jusqu'au torrent qui ronge les flancs de la montagne, jusqu'au saule décrépît penché sur l'eau dormante du lac, jusqu'au roseau qui croît à ses pieds et dont le vent courbe harmonieusement la tige élancée; tout, jusqu'aux fleurs qui diaprent les gazons de l'alpe sauvage ou que la main de la piété suspend en guirlandes devant de religieux simulacres. C'est ce modèle idéal et poétique que l'artiste qui veut vivre doit s'efforcer de reproduire.

L'imitation littérale est un des éléments de l'art, mais elle n'en est pas le principe. Il est donc fâcheux que la plupart des écoles contemporaines, quelles que soient leurs tendances, aient donné à cet élément une importance tellement considérable, que l'imitation pure et simple semble être devenue chez elles le principe de l'art<sup>1</sup>. Le peintre a oublié quel admirable instrument de création il tenait dans ses mains. Comme Prométhée, il avait ravi le feu du ciel; il pouvait reproduire l'homme à volonté, l'animer, lui donner des passions, le faire vivre en un mot; il s'est trop souvent contenté de nous le mon-

<sup>1</sup> A ce compte, le daguerréotype serait le premier de tous les artistes, et le peintre devrait briser ses crayons et ses pinceaux. Ce nouveau rival, tout redoutable qu'il paraisse, ne doit pas alarmer les vrais artistes. Quel procédé mécanique approchera jamais de la main humaine guidée par le génie de l'homme. Nous ne prétendons pas nier l'utilité incontestable ni l'exactitude sans égale du daguerréotype. Grâce



trer immobile, tel que la mort le fait, lui ravissant la parole et le geste et ne lui laissant que la forme. Le peintre ne s'est pas rappelé que dans les couleurs qui chargeaient sa palette il possédait un rayon décomposé du soleil. Il n'a voulu voir dans chacune de ces couleurs que les lettres d'un alphabet, à l'aide desquelles il a bégayé une langue qu'il a appelée la peinture. Si chaque couleur était une lettre, chaque nuance est devenue une syllabe, chaque combinaison de nuances, un mot ou une phrase que l'artiste a groupé plus ou moins heureusement pour répéter, avec le plus de nouveauté possible, ce que d'autres avaient déjà dit avant lui. L'art s'est réduit à une sorte de rôle littéraire, trop souvent secondaire. Qu'est-il advenu à la longue? Que les lettres, en s'émancipant, se sont emparées de cette haute influence dont les arts jouissaient autrefois, et qu'elles exercent despotiquement cette influence. La littérature n'est plus seulement l'expression de la société, comme

à sa précision et à sa rapidité, ce procédé nous paraît préférable à tout autre pour fixer ses souvenirs. Il est indispensable à tout voyageur qui veut reproduire la physionomie spéciale d'un pays, ses monuments et les détails de leur architecture.

Appliqué au portrait ou au paysage proprement dit, ses résultats ne sont pas complètement satisfaisants. C'est un calque fait sur nature, et quel calque, tout exact qu'il puisse être, a jamais approché d'une copie faite avec intelligence par un artiste de talent? quel moulage a jamais égalé le parti qu'un statuaire de génie sait tirer du modèle vivant qu'il a sous les yeux? Ce n'est pas tout de reproduire exactement la nature, il faut lui donner la vie.

on l'avait ingénieusement affirmé; elle s'est emparée du rôle de l'opinion, et elle en est devenue la reine. L'enivrement du pouvoir est souvent fatal. Il est fort à craindre, au train dont vont les choses, que, dans un terme très-rapproché, l'autorité de cette puissance, de récente origine, ne dégénère en tyrannie, surtout si la société venait à se résigner trop facilement au rôle d'esclave<sup>1</sup>. Avec l'art, un semblable envahissement n'eût pas été possible; son autorité a toujours été moins directe et plus douce.

Il est temps que l'art s'affranchisse de ce rôle secondaire et comprenne sa haute importance.

Sans vouloir, comme les disciples des nouvelles écoles spiritualistes, attribuer aux beaux-arts une prédominance excessive; sans prétendre qu'à eux seuls est réservée la plus glorieuse des missions, celle de tirer la société de cet abîme de misère où les tendances matérialistes l'ont plongée; sans proclamer que les beaux-arts seuls peuvent lui imprimer cette activité permanente, cette action favorable et continue de toutes ses forces et des facultés de chacun de ses membres, qui n'est autre chose que le progrès; sans accorder à l'imagination, dont les arts ne sont que la plus noble des émanations, ce rôle prépondérant et essentiellement civilisateur qui a pu lui appartenir à l'origine des sociétés, nous devons reconnaître, toutefois, qu'une part considérable d'influence leur est

<sup>1</sup> 1847-1850.

réservée dans ce grand mouvement de réorganisation sociale imprimé aux nations européennes. Cette part d'influence est surtout préservatrice ; elle s'exerce par la persuasion. Aux artistes seuls, poètes, peintres, statuaires ou musiciens, a été dévolu de tout temps, dans l'enfance des sociétés comme dans la vieillesse des nations, le pouvoir de passionner la masse des hommes par des chants qui frappent leur imagination et se gravent dans leur mémoire, par de nobles exemples ou par de magnifiques représentations qu'ils placent sous leurs yeux. Eux seuls, en leur inspirant le goût du beau, l'idée du grand, la passion du vrai, ouvrent leurs âmes aux sentiments élevés, aux émotions généreuses ; eux seuls combattent avec avantage l'égoïsme qui glace les cœurs, la corruption qui les énerve, la peur qui les avilit et les livre ; eux seuls sauront placer, au besoin, devant la barbarie, toujours prête à nous envahir, une digue qu'elle ne pourra franchir.

---

**PREMIÈRE PARTIE.**



**L'ART CHEZ LES ANCIENS.**



I.

ORIGINE ET FILIATION DES ARTS. L'ART EN ORIENT.

L'origine des arts, chez chaque peuple, présente toujours une grande obscurité. En voyant combien les avis sont partagés sur l'origine de la dernière expression de l'architecture religieuse, du style improprement dit gothique, on conçoit qu'on ne puisse se livrer qu'à des conjectures, lorsque l'on s'occupe de l'origine de l'art chez les premières sociétés humaines.

Nous n'essayerons donc pas de résoudre le problème, nous chercherons seulement à apporter quelque lumière dans le chaos de ces origines.

Quelle est d'abord ce que l'on pourrait appeler la filiation des arts ? Il paraît hors de doute que l'architecture a précédé la sculpture. Il faut bâtir la maison avant de songer à l'orner, il faut édifier le temple avant d'y placer l'idole ou l'image du dieu.

Mais cette idole que l'on adore, et qui est en quelque sorte la base de l'idée religieuse, n'existait-elle pas avant le temple ?

Si elle existait, ce ne pouvait être qu'à l'état informe, comme ces pierres brutes, ces troncs à peine équarris qui représentaient la divinité chez les premiers hommes, et qui, même après l'invention de la sculpture, étaient encore plus respectés que les plus belles statues, surtout quand ils étaient de grande dimension, la proportion n'étant qu'un caractère symbolique de plus et se réglant sur le plus ou moins d'importance du dieu <sup>1</sup>.

Si l'architecture a précédé la sculpture, la sculpture a précédé la peinture. Il est plus naturel et plus facile de chercher à représenter les objets tels qu'ils sont, avec leur relief et leur forme, et en donnant à une matière quelconque ce relief et cette forme, que de reproduire ces objets sur une surface plane et d'en rendre le relief par une série fort compliquée de combinaisons, de lignes et de couleurs.

La peinture, qui arrive la dernière et qui est peut-être la plus haute expression de l'art, a débuté par le dessin du contour ou la silhouette, dont, chez les nations occidentales, Dibutade, personnage mythique, est l'inventeur prétendu. Une fois le contour trouvé,

<sup>1</sup> La matière ajoutait encore au caractère religieux de ces grossières idoles. Les aérolithes, par exemple, furent en grande vénération. On les considérait comme des émanations directes de la divinité, comme des présents que le ciel faisait à la terre. Aussi le culte des pierres a-t-il été un des plus tenaces. Il subsista dans les Gaules et la Germanie, malgré les édits des empereurs et des rois, et persista dans cette dernière province jusque sous le règne de Charlemagne.

le détail intérieur et l'étude du mouvement et de l'ensemble de la forme ont suivi progressivement.

Cette filiation des arts paraît assez rationnelle, et nous semble devoir être adoptée, bien qu'elle soit en désaccord avec les livres sacrés des Indous.

La plupart de ces traités, rédigés par les prêtres, seuls dépositaires de la science, sont perdus. Un savant moderne, l'Indou Ram-Raz, de Tanjaour, a réuni toutes les notions éparses dans les livres religieux, et dans les traités sanscrits, tels que le *Manasara* (l'essence de proportion), le code des beaux-arts des Indous, le *Mayamata*, le *Casyapa* qui renferment la cosmogonie et la théogonie indiennes<sup>1</sup>.

Nous apprenons, par ces traités, que les architectes descendent de *Viswakarma*, l'architecte du ciel. *Viswakarma* eut quatre fils; l'un deux fut arpenteur, l'autre charpentier, le troisième menuisier et le quatrième architecte ou *stapathi*. Outre l'astrologie, la mythologie, l'arithmétique, la géométrie et le dessin, l'architecte devait connaître la pratique de la sculpture. Le même homme, d'après les livres sacrés, devait donc être à la fois architecte et sculpteur. L'architecture et la sculpture, toujours plus ou moins étroitement unies, n'étaient pour eux qu'un même art.

<sup>1</sup> Ram-Raz, *Essay on the architecture of the Hindoos*. London, 1834.

Ram-Raz, de caste noble, né à Tanjaour en 1790, est mort il y a quelques années.



Chez un peuple qui a si intimement lié la sculpture à l'architecture, et qui souvent même faisait de l'architecture avec la sculpture en se servant des animaux ou de l'homme comme bases de ses édifices, fûts ou chapiteaux de ses colonnes, cette théorie est tout à fait rationnelle. Comme le sculpteur devait colorier ses bas-reliefs et ses statues, et qu'il n'est pas question du peintre dans ces traités, il est plus que probable que le même homme devait être à la fois architecte, sculpteur et peintre, et que, par conséquent, les trois arts qui se produisaient simultanément se sont développés à la fois.

Nous avons tout lieu de croire que les architectes assyriens obéissaient aux mêmes lois que les architectes indous. La décoration de l'intérieur des palais assyriens, où les trois arts sont en quelque sorte confondus, vient à l'appui de cette conjecture.

Bientôt, du reste, toute incertitude, à cet égard, pourra être levée. La découverte récente, faite dans un palais assyrien, d'une quantité de gâteaux d'argile couverts d'inscriptions cunéiformes, et qu'on regarde comme autant de volumes d'une bibliothèque ninivite au nombre desquels on a déjà reconnu des livres de grammaire, nous mettra peut-être en possession de quelque traité d'architecture et nous aidera à pénétrer les arcanes architectoniques de l'Assyrie et de la Chaldée.

L'Inde est le berceau du genre humain. Là, sur

ces plateaux élevés où la nature s'est plu à rassembler toutes ses richesses, ont vécu les premières familles humaines. Là, dans les temps les plus reculés, et pour lesquels il n'existe pas de dates certaines, ont brillé les premières lueurs de la civilisation. L'humanité est partie de ce point extrême pour se diriger vers l'Occident ; la civilisation a suivi ce courant des peuples.

Sur les pentes de l'Imaüs, aux sources de l'Oxus, de l'Indus et du Gange, une main inconnue a gravé ces tables de la loi théocratique, déposées entre les mains de prêtres tout-puissants ; lois immuables qui régissent tout, la religion, les mœurs, les arts, la science, qui se sont perpétuées de siècles en siècles et qui, après cinq mille ans, ont la même vigueur qu'au premier jour. Impuissantes contre la force aveugle et matérielle, elles résistent invinciblement à la force intelligente et morale, de sorte que n'ayant pu préserver de la conquête la race autochtone, elles l'ont maintenue pure de tout mélange, et l'ont défendue contre tout contact et toute tentative d'assimilation ou d'organisation sociales. Quel singulier spectacle présentent ces castes mystérieuses qu'une poignée d'Européens mène comme un troupeau, qui, depuis le temps des patriarches, existent dans les mêmes conditions, adorent les mêmes idoles, croient aux mêmes doctrines religieuses, obéissent à la même loi, récitent les mêmes vers, bâtissent les mêmes temples,

ont les mêmes usages et s'habillent de la même manière <sup>1</sup>.

Aux extrémités orientales du grand plateau de la haute Asie, se groupe la masse énorme et compacte d'un peuple dont la civilisation date peut-être de la même époque que la civilisation indienne, et qui même a des prétentions à une priorité qu'il est aussi difficile de prouver que de contester. Pétrifiée comme celle de l'Inde, la civilisation chinoise remonte, sans nul doute, à la plus haute antiquité. Mais, par suite de ce singulier mélange de flegme et d'immobilité vaniteuse, qui semble le caractère propre et spécial de cette race pusillanime, qui, cependant, sait mourir, ce peuple, l'un des premiers civilisés, est demeuré stationnaire.

Quelle que soit l'importance de ce peuple et quelle antique que soit sa civilisation, nous ne pouvons le considérer que comme une sorte de branche luxuriante de l'arbre sémitique dont le tronc et les fortes racines plongent au cœur de l'Asie méridionale. Ce qui établit entre les deux races la différence la plus marquée et ce qui tranche en faveur de la civilisation indienne la question de priorité, c'est d'abord l'idée

<sup>1</sup> Voir Diodore de Sicile, Strabon, Porphyre, Arrien. Le portrait que ce dernier nous fait de ces hommes vêtus de mousseline d'une éclatante blancheur, portant de larges turbans d'une étoffe pareille, et la barbe teinte d'une riche couleur, qui, du temps de la conquête d'Alexandre, habitaient la vallée du Sind, est encore celui des Indous d'aujourd'hui.

religieuse, si puissante dans l'Inde, et qui revêtait les prêtres dépositaires de la loi sacrée d'une sorte de pouvoir sans borne ; tandis que le peuple chinois, race légère, cupide et fantasque, mais surtout essentiellement matérialiste, ne paraît avoir des idoles et des bonzes que pour la forme. Ce sont ensuite les monuments de l'architecture, qui, dans l'Inde, empruntent au roc dans lequel on les a taillés un caractère de puissance et d'éternité que n'offrent aucunes de ces frêles et bizarres constructions chinoises, aux toits relevés aux angles et portés par des colonnes de bois, rappelant la tente du nomade qui leur a servi de type.

L'art indien nous paraît donc, sous certains rapports, tout autrement sérieux que l'art chinois. Chacun d'eux a un caractère très-distinct, et cependant l'un et l'autre offrent ce bizarre mélange de réalité et de fantaisie qui caractérise l'art oriental. L'Indien, comme le Chinois, ne tient aucun compte de l'exactitude des formes, de la proportion relative des figures et des objets, de la perspective linéaire et aérienne ; mais chacun de ces peuples peut, quand il le veut, reproduire la nature avec une habileté et une fidélité merveilleuses, et, par l'heureux choix de ses couleurs et leur disposition toujours agréable, sait donner à ses compositions les plus étranges et les plus insignifiantes un charme que n'ont pas toujours les productions d'un art plus avancé.

Ajoutons encore que l'artiste indien attache à ses

moindres fantaisies un cachet de force et de grandeur inconnu à l'artiste chinois. Cette force est exubérante et cette grandeur monstrueuse. Mais, dans un pays où tout prend des proportions gigantesques, la topographie, la végétation, les animaux ; où les roseaux forment, au pied des montagnes les plus hautes de la terre, des forêts sous lesquelles l'éléphant se promène, où la théogonie est colossale comme la nature, cette tendance à l'exagération n'a rien qui doive nous surprendre. Chaque pays imprime aux monuments de son art le caractère qui lui est propre. Or l'immensité, la fécondité, la variété bizarre distinguent par-dessus tout les régions baignées par le Gange et l'Indus.

Ces contrées de l'extrême Orient, civilisées longtemps avant la conquête aryenne, étaient à peine connues du monde grec et romain, et leurs arts paraissent avoir été tout à fait étrangers aux peuples de l'Occident, chez lesquels on ne rencontre aucun indice d'imitation. Ils ne paraissent pas avoir été plus familiers aux nombreuses et puissantes nations qui, de temps immémorial, florissaient aux bords du Tigre et de l'Euphrate, non plus qu'aux races énergiques qui couvrent les hauts plateaux d'Iran, et dont la domination s'étendait jusqu'aux îles de la mer intérieure. Les peuples sauvages de la Gédrosie, de l'Arachosie, de la Drangiane et les Indo-Scythes séparaient du monde civilisé d'alors les lointaines régions de la Sérique indienne et les Sines jetés aux dernières limites du monde.

Cyrus et Alexandre seuls, parmi les conquérants anciens, franchissant les immenses défilés des monts Paropamise, le Caboul d'aujourd'hui, avaient tenté de pénétrer dans ces mystérieuses contrées ; mais ils n'avaient pu dépasser l'Inde ultérieure, maintenant le Pendjâb, où lors de la conquête d'Alexandre régnaient Taxile et les deux Porus, les seikhs de ce temps-là.

Il serait curieux de savoir ce que l'on pouvait raconter, à Pella ou à Athènes, des peuples de la Sériqne, de la Chersonèse d'or et des Sines quelques années après la mort d'Alexandre. Il est probable que les vétérans macédoniens, de retour dans leurs foyers, ne se faisaient pas plus faute que nos guerriers d'ajouter à la réalité. Toutefois, à en juger par les récits des historiens, les merveilles naturelles paraissent avoir frappé beaucoup plus vivement l'imagination des Occidentaux que les ouvrages des hommes.

La taille de Porus, les monstrueux éléphants de la Sériqne et les marées de la mer Érythrée préoccupaient beaucoup plus ces soldats voyageurs que l'architecture ou la décoration des temples et des palais des Glauses, des Oxidraques et des Sogdes ou la tournure de leurs idoles. Nous devons supposer, cependant, que les plus remarquables des monuments de l'art indien n'existaient pas encore, car leurs proportions seules auraient attiré l'attention de ces hommes qui venaient de traverser le monde connu, et, s'ils les

eussent rencontrés sur leur chemin, ils n'eussent pas manqué de comparer *Lat* et *Munat* <sup>1</sup>, les deux colosses de Bamiyan, que l'on voit aujourd'hui dans ces défilés du Caboul, traversés par l'armée d'Alexandre, au colosse de Rhodes ou au Jupiter Olympien.

La civilisation indienne n'avait donc pas dépassé les défilés du Caucase paropamisé; elle n'avait pas même pénétré dans cette vaste contrée qui s'étend de l'Indus à l'Euphrate. Car les descendants d'Élam, ce fils de Sem, qui ont peuplé la Bactriane, la Médie et la Perse, non plus que les Assyriens et les Chaldéens, ces fils d'Assur, n'offrent, dans leurs mœurs et leurs monuments, aucun point de rapport avec ces nations de l'Asie orientale.

Bien que d'origine sémitique comme elles, les descendants d'Élam et d'Assur nous paraissent, au contraire, avoir des inclinations toutes japhétiques. Sans nous occuper ici des questions de priorité, nous de-

<sup>1</sup> Ces deux idoles ont longtemps exercé la sagacité des savants, qui ne nous ont rien appris de très-satisfaisant sur leur compte. Burns les appelle *Lat* et *Munat*. Les Persans ont voulu voir, dans ces personnages, le premier homme et la première femme. Ritter pense que les grottes de Bamiyan et les statues qui les décorent sont l'ouvrage des sectateurs de Bouddah. Ces statues de ronde bosse sont taillées à même de la montagne. L'homme a 120 pieds de hauteur; la femme est moins grande. Ces deux colosses sont placés dans des niches formées par les parois du roc dans lequel on les a taillés. Ces niches, enduites de stuc et ornées de peinture, sont aujourd'hui fort dégradées. La statue de l'homme, qui a servi de point de mire au canon, est également dégradée. Le type est plutôt africain ou abyssin qu'indien.

vons reconnaître qu'il existe, entre les usages et les monuments de ces deux races distinctes et longtemps hostiles, la race grecque issue de Japhet, et race du centre de l'Asie issue de Sem, des analogies bien autrement directes et marquées qu'entre les monuments et les mœurs de ces anciens peuples de l'Asie centrale et de l'extrême Asie qui appartiennent pourtant à une origine commune.

Il est vrai que l'invasion des savants bergers scythes de Bailly, transformés plus tard en pasteurs aryens, qui paraissent d'origine japhétique, et auxquels on a, du reste, attribué une civilisation beaucoup trop avancée, a dû modifier profondément le génie de la race autochtone. Mais alors comment ne retrouve-t-on pas entre les arts des Indous et ceux des peuples de l'Occident ces mêmes affinités qu'on rencontre dans leur langage et leur philosophie.

Au sud, sous un soleil plus vertical, s'étend l'héritage de Cham. Là nous distinguons entre toutes cette race industrielle et savante qui a peuplé la fertile vallée du Nil, et à laquelle l'Europe doit peut-être sa civilisation.

C'est le point extrême des vastes contrées soumises au joug symbolique de la théocratie orientale.

---



## II.

## LES ÉGYPTIENS.

L'Égypte a toujours été la contrée mystérieuse par excellence. Confiné dans cette étroite et longue vallée du Nil que, depuis Méroé jusqu'à la mer intérieure, sur un espace de 400 lieues, borde une double solitude, son peuple singulier évitait avec soin tout contact et toutes relations avec les autres nations qu'il méprisait. Conquérant, il se bornait à détruire, ne songeant à donner aux vaincus ni sa religion ni ses lois; conquis, sa civilisation absorbait le conquérant.

Jusqu'à l'époque de la découverte de Champollion, les ténèbres qui couvraient le passé de ce grand peuple n'avaient été qu'imparfaitement pénétrées. Aujourd'hui son histoire n'offre ni lacune ni obscurité. L'authenticité de la liste de Manéthon est rigoureusement établie. Le nom des rois qui appartiennent à chacune de ses trente-deux dynasties est connu. Trois périodes, d'environ mille ans chacune, divisent les temps historiques des Égyptiens et le développement des arts : la période des pyramides de Memphis, celle des temples de Thèbes et de Karnak, enfin celle des Ptolémées et des Romains.

L'architecture égyptienne, colossale comme celle du Gange et de l'Euphrate, aussi complexe et aussi variée, offre une expression plus savante et plus normale de la nature et de la théogonie. Les temples de Thèbes et de Karnak sont le plus parfait modèle de l'architecture sacerdotale. L'art chrétien leur doit le profil de ses cathédrales où les deux tours ont remplacé les pylônes de l'Égypte.

La statuaire des Égyptiens, bien que pétrifiée par des lois hiératiques, est puissante comme leur architecture. La jambe colossale de *Sesourtasen I<sup>er</sup>*, le sphinx gigantesque de Ghizé, les colosses d'Ibsamboul, les statues de *Memnon* et tant d'autres monuments que nous ne pourrions énumérer ici, nous prouvent que les artistes égyptiens ne reculaient devant aucune des hardiesses de l'Inde; mais ce qui distingue particulièrement l'art nilotique de l'art indien, c'est l'aspect de réalité de ces colosses; l'imitation de la nature est poussée aussi loin que possible. Chaque figure est un portrait. Rien qui rappelle les monstrueuses bizarreries de la statuaire indienne.

La supériorité de l'art égyptien sur l'art fantasque des Indous et sa rationalité sont plutôt un résultat du climat et de la topographie que le fruit de l'expérience ou qu'un progrès de succession; il est probable que l'art s'est développé simultanément aux bords du Nil, de l'Euphrate, du Gange et du fleuve Jaune.

La rationalité de l'art égyptien est une sorte de corollaire de sa théogonie la plus savante, la plus fondée sur l'observation et la connaissance des phénomènes de la nature, sur l'astronomie, les mathématiques et la morale, qui ait jamais existé. L'architecture est l'expression la plus élevée et la plus frappante du symbolisme; nous ne devons donc pas être surpris de la majesté et de la variété infinie de formes que nous présente l'architecture égyptienne, depuis la gigantesque pyramide et le robuste temple protodorique jusqu'au plus délicat sacellum. Les Égyptiens ont inventé et employé tous les genres de colonnes, mais celle qu'ils ont reproduite de préférence, c'est la colonne à chapiteaux lotiformes, ou à feuillages de palmier, emblème de la puissance végétative du sol.

Une singularité qui est propre à l'art égyptien comme à l'art assyrien, c'est le degré de perfection que présentent tout d'abord les plus anciens et premiers monuments. Il semble que les architectes et les artistes de ces époques reculées aient acquis du premier coup, et par une sorte d'intuition particulière, la parfaite connaissance de leur art, et qu'ils soient arrivés, sans tâtonnement, à des résultats sinon complets, du moins très-inattendus. Quoi de plus étrange, par exemple, que la science et l'habileté déployées dans la taille et la pose des blocs qui ont servi à construire les pyramides, ces prodigieux monuments de

la première période égyptienne ! Quelle connaissance des proportions ! Quelle fidèle et naïve imitation de la nature nous offrent les sculptures qui appartiennent à cette même époque et qui sont antérieures de bien des siècles à ce que les autres peuples ont produit !

On voit, au centre de la galerie égyptienne du rez-de-chaussée du Louvre, trois statues en pierre qui datent de plus de trente siècles avant notre ère, et qui sont, sans aucun doute, les trois plus anciennes statues que l'on connaisse. L'une d'elles représente une femme du nom de *Nesa*, qui, à en juger par la légende hiéroglyphique placée à sa base, était du sang royal; les deux autres représentent des personnages qui s'appelaient *Sepa*, et qui, tous deux, ont un certain degré de ressemblance, sans doute le père et le fils.

Ces statues, d'une parfaite conservation, sont rehaussées de couleur dans certaines parties. C'est ainsi que les cheveux, bouclés avec soin, formant une sorte d'épaisse calotte taillée carrément sur le devant et descendant jusqu'au milieu du col sont peints en noir; la pupille, les paupières et les sourcils sont également peints en noir, et le dessous des yeux est orné d'une bande verte. L'exécution de ces statues, toute simple et naïve qu'elle paraisse, dénote une grande habileté pratique. Les mains appliquées au corps et les pieds extrêmement courts sont plats et assez grossièrement indiqués; les jambes sont à

deuxièmes engagées dans le bloc ; mais ces négligences semblent résulter d'un certain parti pris hiératique ; car la manière dont le torse, trapu et vigoureux, est exécuté, et dont l'articulation et les attaches du genou sont rendues, et le caractère de réalité que présente toute la figure, indiquent déjà un art assez avancé.

Les sculptures trouvées à Nimroud, postérieures, de mille ans, peut-être, à ces spécimens de l'art memphitique, et les plus anciennes qu'on ait encore rencontrées dans les monticules de la Mésopotamie, sont également de beaucoup supérieures aux autres sculptures assyriennes plus modernes, trouvées à Khorsabad et au Koyoundjek. Elles nous offrent, il faut le dire, une tout autre connaissance des formes et une tout autre délicatesse d'exécution que ces premières statues égyptiennes. On a peine à s'expliquer comment les architectes de Ghizé et les sculpteurs égyptiens et assyriens sont arrivés, dès le principe, à cette sorte de perfection relative, et on se demande à quelle époque on doit faire remonter, chez ces peuples, le commencement de l'art.

Grâce aux progrès de la science hiéroglyphique, on a pu pénétrer les mystères de la théogonie des Égyptiens, et la chronologie de ce vieux peuple ne présente plus de lacunes. Ses dieux, ses rois nous sont connus. Ses temples, ses palais, ses monuments, tant de fois reproduits, viennent, à l'aide de procédés photographiques, d'être, en quelque sorte, réé-

difiés au milieu de nous. Nous ne nous occuperons donc pas de ce passé si connu ; nous ne redirons donc pas ce qui a été déjà dit tant de fois ; nous ne nous attacherons qu'à signaler quelques faits nouveaux et à faire connaître les dernières découvertes qui aient été faites sur ce sol qu'on pouvait croire épuisé.

Dans le courant de l'année 1850, M. Mariette, attaché au musée du Louvre, et alors en mission en Égypte, mettant à profit une indication de Strabon, avait entrepris des fouilles à Saqqarak, sur le versant de la chaîne libyque. La tête d'un sphinx, qu'il rencontra sous les sables du désert, le conduisit bientôt à la découverte du corps, puis de toute une allée de ces animaux. L'allée était placée en avant d'un temple consacré au dieu Sérapis, qui avait été érigé, autrefois, au milieu des nécropoles de l'ancienne Memphis. Ce temple, signalé par Pausanias comme le plus ancien de ceux qui étaient consacrés à cette divinité et que Strabon <sup>1</sup> nous représente comme envahi par les sables du désert, qui s'élevaient déjà, de son temps, jusqu'à mi-corps des sphinx, était enseveli sous des dunes de 30 pieds de hauteur. Cet édifice était, en conséquence, plus intact et devait renfermer plus d'objets précieux que ceux qui, depuis tant de siècles, sont restés accessibles aux explorateurs. Aussi M. Mariette réclamait-il, avec une insistance que l'on comprend, l'aide de l'État pour en achever le déblaye-

<sup>1</sup> Strabon, liv. XVII, page 807.

ment. L'importance de cette opération fut aussitôt reconnue. Le ministre de l'intérieur fit appeler M. de Longperrier, le savant conservateur du musée des antiques, et M. de Rougé, conservateur du musée égyptien ; il consulta M. de Saulcy, l'érudit et courageux explorateur des bords de la mer Morte, et s'entoura ainsi de renseignements qu'il transmit à l'Institut, réclamant son avis tant sur le déblayement du Sérapéum de Memphis que sur les fouilles qu'il était alors question d'exécuter en Assyrie. Cet avis ne se fit pas attendre. L'Académie des inscriptions et belles-lettres s'était déjà, et à diverses reprises, occupée de ces questions ; elle s'est empressée d'adresser au ministre un rapport concluant à la continuation des travaux de déblayement du temple de Sérapis et à la reprise immédiate des fouilles entreprises sur le sol de l'ancienne Ninive. L'Académie des inscriptions et belles-lettres voulait plus encore. Envisageant la question du point de vue le plus élevé, elle exprimait le vœu que les fouilles ne fussent pas limitées aux environs de Ninive, mais que le cercle des recherches fût considérablement étendu, et que les ruines babyloniennes et médiques fussent explorées et fouillées comme les ruines persanes et assyriennes. Elle indiquait la meilleure direction à donner à ces recherches et les localités qui devaient être étudiées de préférence. Babylone tant de fois visitée, mais dont les collines de briques crues délitées, indiquant d'im-

menses édifices, n'ont jamais été fouillées jusqu'au tuf; Ecbatane, aujourd'hui Hamadan, la capitale des Mèdes, la ville aux sept enceintes peintes de sept couleurs différentes, et dont la plus centrale, renfermant le palais du roi, qui n'avait pas moins de sept stades de tour, était dorée, devaient appeler d'abord l'attention des archéologues chargés de continuer les recherches commencées en Perse et en Assyrie. L'Académie demandait que cette fois l'exploration fût sérieuse, et que les fouilles fussent poussées jusqu'aux substructions de ces grands édifices et constatassent d'une manière définitive ce qui peut subsister encore. Quand, à l'exemple de Ninive, ces antiques cités nous auraient dit leur secret, il resterait encore à interroger les ruines de ces villes bibliques contemporaines des premiers âges du monde, dont les restes considérables, aujourd'hui sans nom, couvrent les régions les plus désertes et les plus désolées de la Chaldée et de la Mésopotamie. Les seules notions que l'on possède sur cette partie de l'Asie centrale et ces villes oubliées nous avaient été données par les explorateurs anglais envoyés pour étudier le projet d'ouverture de la route commerciale de l'Euphrate.

On était en droit d'attendre d'importants résultats d'une grande expédition scientifique qui consacrerait deux années à visiter l'Assyrie, la Chaldée, la Mésopotamie et la Médie. Une expédition de cette nature ne pouvait avoir lieu qu'à grands frais, et les assem-



blées, comme on sait, ne se laissent aller que difficilement à ces dépenses, dont elles ne saisissent que très-imparfaitement l'importance. M. Léon Faucher, alors ministre, crut pouvoir compter, néanmoins, sur l'intelligence et le patriotisme de l'assemblée législative, et il eut raison. Le crédit réclamé lui fut accordé sans marchander, et du même coup l'assemblée, en veine de généreuse inspiration, accorda, toujours sur la demande du ministre, un crédit important pour l'achèvement des fouilles du Sérapéum de Memphis et le transport des objets d'art qui pourraient y être retrouvés. C'est ici le moment de dire quelques mots de cette intéressante découverte.

On connaît l'histoire de ce dieu Sérapis, d'antique origine, quoi qu'on ait pu dire, et que, sous les Ptolémées, un rêve ou un caprice royal remit en honneur. L'Égypte d'abord, puis la Grèce, Rome, l'Italie tout entière lui élevèrent des temples; et, quand vint le déclin du paganisme et au moment de sa chute, Sérapis était une des divinités les plus vénérées. La nature hybride du dieu explique cette ferveur. Son culte était un de ces cultes complaisants qui se prêtent à toutes les adorations et qu'une religion en décadence accueille de préférence. Les temples consacrés à Sérapis participaient de l'espèce de banalité de ce dieu; ils étaient appropriés à cette religion composite, mi-partie grecque, mi-partie égyptienne; ils renfermaient donc à la fois des monu-

ments égyptiens et grecs, ou gréco-romains. Ces temples étaient nombreux. Il y en avait à Athènes, à Rome et dans toutes les provinces de l'empire. Le temple d'Athènes, construit dans le bas de la ville, a disparu<sup>1</sup>. On voit encore près de Pouzzoles, dans le golfe de Naples, les belles ruines d'un temple de Sérapis, dont les eaux de la mer lavent les marbres antiques, et dont les colonnes, restées debout, renferment à leurs bases des myriades de zoophytes. Le temple de Sérapis à Rome était construit sur le mont Aventin, près de la *Via Lata* et à peu de distance de l'emplacement occupé aujourd'hui par l'église de Saint-Étienne. C'est à cet endroit que la fable avait placé la grotte de Cacus. Le groupe du *Tibre* que nous possédons au musée du Louvre et le groupe du *Nil* du Vatican, deux des plus beaux morceaux que nous ait laissés l'antiquité, décoraient les deux fontaines qui embellissaient l'avenue de ce temple. Nous avons encore au musée des antiques des fragments provenant de ses ruines, entre autres le bas-relief égyptien encastré dans le piédestal de la statue en pierre fauve d'un prêtre égyptien à genoux et assis sur ses talons. Toutefois le plus fameux des temples de Sérapis était celui d'Alexandrie; c'était le Sérapéum par excellence, celui dont Rufin nous a laissé la description. Ce temple avait été construit par Ptolémée, fils de Lagus. Sa bibliothèque jouissait d'une

<sup>1</sup> Pausanias, t. I<sup>er</sup>, chap. XVIII.

grande renommée dans l'antiquité, et n'était cependant qu'une dépendance, la *Fille*, comme on l'appelait, de la bibliothèque d'Alexandrie. Cléopâtre y avait déposé les deux cent mille volumes de la bibliothèque de Pergame, dont Antoine lui avait fait présent. Ce temple de Sérapis fut renversé, en 394, par Théophile, patriarche de la ville, qui avait obtenu de Théodose un édit autorisant la destruction de ces monuments du paganisme. Cette fois, cependant, la lutte fut vive. Les prêtres et les sectateurs de Sérapis, auxquels s'étaient joints quelques philosophes païens, défendirent le Sérapéum à main armée. Théophile, vainqueur, le saccagea de fond en comble. Il paraît, néanmoins, que la bibliothèque fut épargnée; elle ne fut détruite qu'en 642 par les Sarrasins, en même temps que la bibliothèque *mère*.

Le temple découvert récemment par M. Mariette n'avait ni la même célébrité, ni sans doute la même importance que le Sérapéum d'Alexandrie; il jouissait, néanmoins, d'une certaine renommée, et Pausanias le mentionne comme étant le plus ancien des temples du dieu Sérapis, tandis que celui d'Athènes était le plus nouveau. Le Sérapéum de Memphis avait, en outre, un autre titre à la vénération des Égyptiens. Le bœuf Apis était inhumé dans son enceinte, et le nilomètre destiné à suivre les progrès de l'inondation du Nil y était déposé.

Il y avait donc là matière à la plus fructueuse ex-

ploration. Dès que M. Mariette eut entre les mains les fonds nécessaires, il poussa ses fouilles avec une extrême vigueur. Trois années lui ont suffi pour conduire son entreprise à bonne fin et remplir de la manière la plus satisfaisante l'objet de sa mission. Aujourd'hui le déblayement du Sérapéum est achevé, et les fouilles exécutées par l'intelligent et courageux explorateur ont amené une série de découvertes du plus haut intérêt, et qui jettent de nouvelles lumières sur l'histoire et la religion de la vieille Égypte.

Une rapide analyse des rapports si intéressants que M. Mariette a lus à l'Académie des inscriptions et belles-lettres nous fera comprendre toute l'importance de ces découvertes.

Quelques lignes que M. Jomard écrivait il y a quarante ans et que M. Mariette s'est plu à rappeler en ont été le principe :

« Près d'un plateau de la montagne libyque, il doit y avoir de grandes fouilles à faire pour retrouver un temple de Sérapis. Il faudrait fouiller entre Saqqarah et la pyramide à degrés qui est au nord, et creuser assez profondément pour mettre les sphinx à découvert. »

M. Mariette fait observer que c'est exactement dans la localité indiquée par M. Jomard qu'il a retrouvé les ruines du temple de Sérapis, et c'est par l'allée des Sphinx, visitée et décrite par Strabon, qu'il a été conduit à faire sa découverte.

Cette allée, qui conduisait au Sérapéum, avait près de 2 kilomètres de longueur. Elle ne présentait pas l'aspect de régularité des avenues analogues placées en avant des autres temples égyptiens; elle commençait à la ligne des terres cultivées près d'un temple d'Astarté et d'autres constructions grecques, traversait le désert d'orient en occident, serpentant à travers les monuments funèbres de la nécropole de Memphis. Les sphinx placés de chaque côté de l'avenue étant séparés l'un de l'autre par un intervalle de 6 mètres, M. Mariette a calculé que le nombre de ces animaux symboliques était d'environ six cent trente. Ils sont tous du temps de Psammiticus, en pierre calcaire blanche, d'un travail assez médiocre, et ne portent pas d'inscriptions.

L'allée des Sphinx aboutissait à un vaste hémicycle décoré par onze statues, de style grec, représentant des poètes et des philosophes de l'antiquité. Tout l'extérieur du Sérapéum, sauf l'allée des Sphinx, était donc grec, car ce n'est qu'au delà de l'hémicycle, près d'un pylône, que se trouvait l'entrée du temple.

M. Mariette, dans ses fouilles, a suivi le chemin que les sphinx lui montraient, rencontrant, sur sa route, des monuments en nombre à peu près égal de style grec et de style égyptien. Au delà de l'hémicycle, cette allée aboutit à une avenue qui la coupait à angles droits. En suivant cette avenue vers la gau-

che, on pénétrait dans un temple d'Apis, où les Égyptiens et les Grecs ont laissé des traces de leur passage, et où M. Mariette n'a rencontré qu'une prodigieuse quantité de momies humaines ensevelies dans l'épaisseur des murs et au fond de puits que recouvre le pavé du temple.

En prenant vers la droite, l'avenue aboutissait à un pylône placé à l'entrée du Sérapéum proprement dit. Une fois entré dans le Sérapéum, ou plutôt à partir du premier pylône, M. Mariette, à son grand étonnement, n'a plus rencontré ni une statue, ni un fragment de sculpture ou d'architecture qui annonçât une origine grecque. Toutes les inscriptions sont également conçues dans l'une des trois écritures égyptiennes, bien que les deux tiers de ces monuments datent des Lagides et même des premiers empereurs romains. Le grec était donc littéralement exclu de l'enceinte du temple, même dans ces dernières époques. La vieille liturgie de l'Égypte régnait encore en souveraine dans le sanctuaire, défendant à de nouveaux adorateurs d'en dépasser les limites. Le dieu grec Sérapis, ce transfuge de Sinope, en touchant la rive du Nil, s'était donc transformé, et il était devenu Égyptien.

M. Mariette a constaté que cet édifice, commencé par Aménophis III, continué par Amyrtée et fini par l'un des premiers empereurs romains, se composait de deux enceintes, au centre desquelles était placé le

tombeau d'Apis. Continuant son exploration et l'étendant à la totalité du Sérapéum, M. Mariette s'est assuré que le monument principal du temple était ce tombeau d'Apis, et, par suite, que le dieu Sérapis n'était qu'Apis mort. M. Mariette a retrouvé les chambres sépulcrales qui servaient à la sépulture de ces dieux mortels, leurs sarcophages et leurs restes embaumés. Ces chambres sépulcrales paraissent avoir formé trois grands ensembles distincts. Le premier se composait de trois grands caveaux isolés ; le second, d'un souterrain commun en forme de galerie, percé, comme un columbarium ou comme les caveaux de catacombes romaines, d'une série de niches au nombre de dix-huit, et consacrées chacune à la sépulture d'un des Apis qui se sont succédé à partir de Rhamsès II jusqu'à Psammiticus I<sup>er</sup>.

La troisième partie du Sérapéum se composait également de galeries dans les parois desquelles ont été percés un certain nombre de caveaux funéraires. L'une de ces galeries attira surtout l'attention de M. Mariette par sa longueur, qui n'est pas moindre de 6 à 700 mètres, et par la dimension des chambres latérales, dont quelques-unes ont jusqu'à 30 pieds de hauteur et sont recouvertes de belles dalles bien appareillées. Les sarcophages déposés dans ces chambres sont d'une grande magnificence ; plusieurs sont formés de monolithes de granit merveilleusement poli et ont 5 à 6 mètres de long sur 4 à 5 mètres de

haut. Le moins grand ne pèse pas moins de 65,000 kilogrammes.

M. Mariette a cherché et trouvé le procédé aussi simple qu'ingénieux (le déplacement du sable), au moyen duquel les Égyptiens parvenaient à descendre et à introduire de pareilles masses au fond de ces chambres en contre-bas de plusieurs mètres sur le sol des galeries, et d'où il serait presque impossible de les extraire aujourd'hui en mettant en œuvre toutes les ressources de la mécanique moderne.

Indépendamment de ces résultats si intéressants, il en est d'autres qui, au point de vue historique, sont également précieux. Ces stèles, que l'on rencontre placées dans leur ordre chronologique et portant presque toutes la date du règne d'un des princes qui se sont succédé de Psammiticus aux premiers empereurs romains, offriront une sorte de répertoire inappréciable des croyances religieuses de ces époques, et, pour nous servir de l'heureuse expression de M. Mariette, sont comme une sorte de livre où chacune des générations qui se sont succédé pendant huit siècles est venue écrire successivement sa page.

M. Mariette a enfin tiré de sa belle découverte les enseignements suivants :

1° Le Sérapéum de Memphis n'a été bâti que pour servir de tombeau au bœuf Apis. Le Sérapéum est donc le temple d'Apis mort ou Sérapis.



2° Apis vivant avait, à Memphis, un autre temple que le Sérapéum, Apis et Sérapis n'étant qu'une seule et même divinité vivante ou privée de la vie.

3° Le Sérapéum ayant été consacré par Aménophis III, Sérapis est donc un dieu d'origine égyptienne. Sérapis est, d'ailleurs, aussi ancien qu'Apis, le premier Apis mort étant devenu le premier Sérapis.

Les Grecs, en adoptant le culte de Sérapis, ne modifièrent pas l'ancien culte national usité à Memphis. Ce ne fut qu'en multipliant les sanctuaires qu'ils leur attribuèrent une tout autre destination que celle affectée au Sérapéum primitif. Le Sérapis d'Alexandrie ne fut plus seulement Apis mort, mais devint une sorte de dieu composite mi-parti grec et égyptien, d'autant plus révééré qu'il était de plus récente origine et que l'influence grecque avait pénétré plus profondément en Égypte.

Il est fort probable que ce nouveau culte de Sérapis sera venu se juxtaposer, à Memphis, au culte primitif, sans toutefois se confondre avec lui. C'est ce culte plus récent qui, autour du sanctuaire du dieu mort, aura multiplié ces monuments à la fois grecs et égyptiens. Il se sera même glissé jusque dans l'hémicycle, à la porte du sanctuaire ; mais là s'est arrêté l'envahissement. Le vieux culte est resté maître absolu du vieux temple, et il y a conservé sa rigueur et son immobilité.

Les monuments que M. Mariette a recueillis dans

son exploration sont innombrables et des plus variés. Ils ont été déposés au Louvre, où ils formeront une sorte de musée. Quand ce livre paraîtra, ils seront sous les yeux du public : nous ne les décrivons donc pas. Nous nous occuperons seulement des plus singuliers d'entre eux ; nous voulons parler de ces figures de personnages égyptiens en costumes familiers, enluminées comme les statuettes chinoises, offrant la même liberté d'attitude et de mouvement, ayant, en un mot, l'aspect de véritables magots. Il existe, entre ces personnages, la statuaire chinoise polychrome et certaines œuvres de la sculpture indienne, des analogies qui feraient croire à une communauté d'origine, soit que les Égyptiens aient emprunté à la Chine ou à l'Inde cette statuaire naturaliste, soit, peut-être, que chez ces premiers peuples l'art, à son enfance et non soumis encore à certaines lois théocratiques, se soit développé de la même façon, s'attachant à la reproduction littérale de ce qui existait et ne dépassant pas les limites d'un réalisme frappant, mais grossier. Ces statues, auxquelles les savants attribuent la plus haute antiquité, qui ont dû appartenir à une sorte d'art domestique, n'ont été rencontrées, en Égypte, qu'en très-petit nombre ; et, en effet, elles n'ont pu échapper à la ruine des habitations particulières. Sculptées dans un calcaire grossier, elles n'offrent pas non plus la même garantie de durée que les granits, les porphyres et autres matières précieuses attri-

huées spécialement aux monuments de la sculpture sacrée déposés dans les temples et les tombeaux. Le coloris de ces figures a quelque rapport avec celui des coffres qui enveloppent les momies ; seulement, nous le répétons, le personnage a toute la souplesse et toute la liberté d'attitude du modèle vivant qui a posé devant l'artiste.

Ce ne sont point là, du reste, les seules analogies qui existent entre les arts de ces antiques nations. Une curieuse et magnifique collection d'urnes, vases et autres objets, en vieil émail chinois, qui va être placée dans l'une des salles du palais de l'exposition universelle des beaux-arts, collection dont plus d'une pièce remonte à quinze et dix-huit siècles, nous offre les points de rapport les plus marqués, soit dans la forme, soit dans les détails d'ornementation, avec des monuments appartenant à l'art égyptien, au plus vieil art grec ou même à ces époques postérieures que l'on a qualifiées de byzantines.

Quelle que soit la fécondité de l'art, à la longue il doit nécessairement reproduire les mêmes formes et se renfermer dans un même cercle.

M. Mariette, après avoir terminé l'exploration du temple du Sérapis et recueilli tout ce qui pouvait l'être, se disposait à revenir en France, quand M. le duc de Luynes lui proposa de faire autour du grand sphinx de Ghizé des fouilles qui pourraient aider à résoudre le problème archéologique que présente ce

monument colossal. M. le duc de Luynes mettait, avec la libéralité qui lui est ordinaire, une somme de 6,000 francs à la disposition de M. Mariette, pour couvrir les frais de cette exploration.

M. Mariette se mit à l'œuvre avec l'ardeur et la ténacité qui le caractérisent. Dans le principe, il s'agissait seulement de retrouver certaines salles vues autrefois par Caviglia, et que les sables avaient recouvertes; mais M. Mariette, une fois en présence du colosse, se sentit animé d'une plus noble ambition, et se proposa de déblayer le sphinx en entier. C'était la seule manière d'arriver à un résultat qui ne laissât rien dans le vague, et de faire parler ce monument, muet pendant tant de siècles.

Les fouilles, commencées le 15 septembre 1853, furent continuées, sans interruption, jusqu'au 15 janvier 1854, et mirent à jour la véritable enceinte du sphinx, les habitations privées qui étaient placées en avant du monument, et arrivèrent enfin à la découverte du temple consacré au Dieu dont l'image est si célèbre.

Ce temple, qui appartient à la première époque de l'art en Égypte, c'est-à-dire à l'époque des pyramides, avait échappé jusqu'ici à toutes les recherches. C'est un spécimen unique de l'art dans ces temps reculés. Les dunes, qui le recouvraient d'une couche de sable de 24 pieds de haut, l'ont préservé de la destruction.

M. Mariette, après avoir découvert les plafonds, le haut des murailles et l'extrémité supérieure des colonnes du temple, s'attaqua au sphinx lui-même, et déblaya successivement les montagnes de sable qui masquaient les faces nord, est et sud de la statue. Cette opération lui permit de reconnaître une porte soigneusement murée selon l'usage, qui, d'après sa conviction, devait être l'entrée des souterrains du tombeau d'Osiris, rendu fameux par la tradition grecque.

Ces travaux avaient épuisé les ressources dont M. Mariette pouvait disposer; le gouvernement français vint à son aide, et lui accorda une importante allocation qui le mit à même de continuer ses fouilles et de mener son entreprise à heureuse fin.

M. Mariette, en effet, a déblayé complètement la statue gigantesque, et a reconnu que le fameux sphinx n'était, en quelque sorte, que le produit d'un accident. Il paraîtrait, en effet, que les Égyptiens, pour édifier la statue de leur dieu, auraient tiré parti d'un rocher naturel, auquel ils auraient ajouté ou retranché.

Le nom de ce dieu est *Horus*. Le temple dont nous avons parlé tout à l'heure lui était consacré. Sa vaste enceinte, de forme carrée, que M. Mariette a explorée en entier, comprend un grand nombre de chambres ou de galeries que revêtent d'énormes blocs de granit et d'albâtre, et autres matières précieuses.

Cet édifice remonte aussi à l'époque des premiers Pharaons ou à la quatrième dynastie. Comme la plupart des monuments du même temps, il est complètement dépourvu d'inscriptions hiéroglyphiques. M. Mariette nous donne les proportions exactes du sphinx. Sa hauteur est de 19<sup>m</sup>, 70. Les Égyptiens se sont servis des parties saillantes du rocher pour sculpter la tête et le corps du colosse, et à l'aide de la maçonnerie, avec laquelle ils ont bouché les cavités du rocher et donné aux parties en relief la saillie convenable, ils ont modelé la statue dont nous voyons encore aujourd'hui les restes. Le sphinx, qui, après plusieurs siècles, s'est trouvé en partie enseveli sous les sables, n'avait, du reste, pas été placé au niveau du sol, le rocher qui a servi à le construire se trouvant en contre-bas avec la plaine et comme encaissé dans une sorte de fosse qui peut avoir 50 à 60 mètres de largeur. M. Mariette suppose que, autrefois, le Nil, à l'époque de ses crues, a pu pénétrer dans cette fosse. Ce serait pour y descendre que les Grecs auraient construit les escaliers que Caviglia a découverts. Indépendamment de ces escaliers, M. Mariette a retrouvé un puits dont l'existence avait été signalée par Pockocke et Vansleb. Ce puits, qu'on supposait devoir donner accès dans des chambres qui auraient existé dans l'intérieur du colosse, s'élargit et présente, vers le fond, une cavité formée par une fissure du rocher, élargie à main d'homme. Des fragments

de bois retrouvés dans cette sorte de chambre ont fait supposer à M. Mariette qu'un sarcophage y avait été placé. D'après les inscriptions grecques retrouvées dans les escaliers du sphinx, il paraîtrait que ce colosse avait pour nom *Harmakhis*. La tête, et non le corps tout entier, avait été peinte en rouge par les anciens Égyptiens. M. Mariette fait remonter l'enluminage de la tête au règne de Rhamsès le Grand. Cette exploration du sphinx et la découverte du Sérapéum sont les deux plus grands événements archéologiques qui se soient passés en Égypte depuis l'expédition française; ils font le plus grand honneur à la persévérance et au dévouement intelligent de M. Mariette.

---

## III.

## L'ART ASSYRIEN.

Chaque grand peuple qui paraît sur la terre a des arts, une langue, des monuments qui lui sont propres. On a représenté les bords du Tigre et de l'Euphrate comme le point central d'où, lors de la confusion de Babel, toutes les langues sont parties; on veut aussi que le berceau des arts ait été placé là, et qu'à l'instar des langues ils aient rayonné dans toutes les régions environnantes et se soient successivement répandus dans toutes les contrées du monde. Ce système satisfait plus complètement l'imagination que la raison. Pour les arts comme pour les langues, nous croyons plutôt à la simultanéité qu'à la communauté des origines. Si les hommes ont su inventer cinq fois, dans cinq pays différents, l'écriture <sup>1</sup>, ce moyen de fixer et

<sup>1</sup> Les cinq écritures primitives paraissent être la chinoise, l'indienne, l'égyptienne, la sémitique, la mexicaine. Les Grecs avaient attribué à Palamède l'invention de l'écriture.

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux  
Dont le muet langage est entendu des yeux,  
Cet art qui fait parler une écorce insensible,  
Qui colore le son et rend la voix visible.

Mais, comme Dibutade, le mythe de Palamède a fait son temps.



de conserver avec des signes particuliers la pensée et la parole, moyen admirable, mais singulièrement abstrait, à plus forte raison ont-ils dû imaginer, à plus d'une reprise et dans plus d'un pays, le procédé qui consiste à faire connaître l'objet par la reproduction, soit en relief, soit peinte, de l'objet lui-même.

L'art, après tout, n'est qu'un mode de plus d'expression qui a été donné à l'homme; une langue d'une richesse et d'une fécondité merveilleuses. Cette langue peut avoir, avec d'autres, des racines communes, sémitiques ou japhétiques; elle n'est pas moins tranchée ni moins une et complète chez chaque grand peuple; elle n'est pas moins sortie armée de toutes pièces du cerveau de chacun d'eux.

Les Égyptiens, les Perses, les Grecs et les Romains, tous les peuples qui ont joué un certain rôle sur la scène du monde ancien, nous avaient laissé des traces de leur existence, des monuments de leur civilisation. Jusqu'à nos jours, les Assyriens seuls nous étaient restés à peu près inconnus. Les livres saints et les historiens profanes avaient conservé le souvenir de cette nation assyrienne, issue, en quelque sorte, des patriarches, qui, plus de deux mille ans avant J. C., avait fondé, sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, l'un des plus puissants empires de la terre; mais, quelle qu'eût été autrefois son importance, tout ce qui avait appartenu à cette monarchie contemporaine des premiers âges du monde, qui avait pour siège ces

vastes plaines de la Mésopotamie, berceau peut-être du genre humain, et pour capitales Babylone et Ninive, tout ce qui pouvait rappeler son passé et amener la restauration de son histoire, restait comme enveloppé d'une impénétrable obscurité. Un petit nombre de faits et les noms de quelques-uns de ses monarques avaient seuls échappé à l'oubli.

On savait que ces fastueux souverains avaient fondé des villes, construit des palais, à la décoration desquels les arts avaient concouru : rien, toutefois, ne restait de ce passé, aucun monument n'avait échappé à la ruine sans exemple de ces vastes cités. L'homme qui eût cherché à reconstituer les éléments de ces arts qui avaient fleuri pendant des siècles à Ninive et à Babylone, en un mot à restituer un art assyrien, eût passé pour un ingénieux faiseur de paradoxes archéologiques; et cependant cet art, essentiellement distinct de l'art égyptien, dont il était le contemporain, et de l'art grec, qu'il avait devancé, tranchant aussi de la façon la plus marquée avec les immuables et bizarres monuments que nous ont transmis à travers les siècles l'Inde, le Thibet et la Chine, — cet art avait longtemps existé, marquant d'une empreinte particulière et d'un style qui lui était propre les productions sans nombre de ces artistes dont les noms ne nous sont pas même connus.

Pour tout ce qui touche aux arts, à la civilisation, à l'architecture même de cette nation fameuse, la

ruine a été pendant longtemps regardée comme complète ; Babylone ne présente qu'un prodigieux amas de briques et de décombres en quelque sorte pulvérisés, que depuis deux mille ans les extracteurs de briques ou *sakkhârah* exploitent comme une sorte de carrière, et il faut fouiller à une profondeur de plus de 60 pieds pour y rencontrer, non pas un monument encore debout, mais quelques briques restées intactes. Ninive, de son côté, recouverte par les débris argileux de ses édifices transformés en sol végétal, est cachée sous la plaine ou sous les collines que couvraient autrefois ses palais. On ne pouvait donc, il y a quelques années, que se livrer à de vagues conjectures sur ce qui avait pu exister autrefois. Tout ce passé d'un grand peuple était mort, ses arts comme son histoire, sa langue et ses monuments ; l'oubli semblait avoir tout dévoré.

Aujourd'hui cependant tout a changé de face, et depuis l'instant où fut retrouvée la première dalle de marbre chargée d'un bas-relief assyrien, chaque jour ajoute une découverte nouvelle aux découvertes déjà faites. L'art et la civilisation d'un grand peuple reparaissent avec les monuments que d'infatigables explorateurs mettent en lumière. L'histoire renaît avec ces innombrables inscriptions, dont le texte n'est plus aujourd'hui une langue morte. Non-seulement on a pénétré dans les salles de ces palais, cachés pendant des siècles sous l'argile accumulée, et on a re-

cueilli les bas-reliefs et les sculptures qui les décoraient, mais on a retrouvé les terrasses, les colonnades, les aqueducs, toutes les dépendances de ces édifices, jusqu'aux celliers des rois; et les portes des villes, cintrées comme les arcs triomphaux des Romains, se dressent dans toute leur majesté, comme au jour où le prophète Jonas les franchissait en annonçant leur ruine prochaine.

M. Botta, le premier, a déchiré le voile dont s'enveloppaient ces vieilles et mystérieuses nations; il nous a révélé d'un même coup une histoire, un art et une civilisation. Grâce à lui, Ninive s'est comme relevée du milieu des ruines où elle dormait depuis tant de siècles; les palais de ses rois ont été retrouvés et fouillés, et bientôt l'Assyrie nous sera connue comme la vieille Égypte. Ses monarques superbes, premiers dominateurs de ces contrées du centre de l'Orient que baignent le Tigre et l'Euphrate, ont reparu devant nous, terribles dans la guerre, fastueux dans la paix, trainant les nations à leur suite ou les brisant sous leurs chars. Ces nations elles-mêmes sont sorties de la poussière où elles reposaient depuis trente siècles. Voilà ces somptueux Assyriens, amoureux des plaisirs, plus amoureux encore de leurs personnes, qui devaient consacrer la moitié d'un jour à étager symétriquement leur barbe ou à boucler leur chevelure. Leurs riches vêtements, leurs costumes si variés, leurs armes d'un travail si curieux, leurs meu-

bles, leurs ustensiles, leurs bijoux, sont là sous nos yeux. Nous connaissons leurs usages, leurs mœurs ; leurs arts surtout nous sont révélés. La rare perfection qu'ils savaient donner à leurs sculptures est un sujet d'étonnement pour nos artistes, et ces bas-reliefs, ces colosses de pierre, simples ornements d'un palais, nous font comprendre la colère des prophètes contre ces simulacres d'or et d'argent d'un si merveilleux travail, que leur vue seule corrompait le peuple de Dieu et le poussait à l'idolâtrie<sup>1</sup>.

On conçoit l'émotion que cette résurrection d'un empire et d'un peuple a causée dans le monde savant. Depuis lors, une partie des monuments découverts par M. Botta ont été transportés en France et ont formé un nouveau musée. Le palais qu'il avait exploré a été décrit avec soin et représenté en détail dans un magnifique ouvrage ; on peut donc juger, en parfaite connaissance de cause, de l'importance de la découverte, de la rareté et de la valeur des monuments recueillis. Sur les bords du Tigre comme en Égypte, la France avait donné l'impulsion et fait les premières découvertes. Pourquoi faut-il que la révolution de février soit venue interrompre une entreprise si heureusement commencée ? Au moment où cette révolution éclata, les sommes allouées par l'État étaient en partie épuisées, et des besoins autrement urgents ne

<sup>1</sup> Baruch, VI, 81. La Bible fait connaître le nom du dieu des Ninivites ; il s'appelait Nesroch.

permettaient plus à l'explorateur de compter sur des ressources de cette nature. Par une coïncidence fatale, vers la même époque, le consul de Bassorah fut rappelé, et le consulat de Mossul fut supprimé. Les recherches cessèrent donc absolument, et, jusqu'aux objets découverts à Khorsabad et qu'on n'avait pu encore enlever; tout fut abandonné. L'Angleterre, comme d'habitude, profita de cette fâcheuse situation. Tandis que M. Botta se trouvait dans l'impossibilité de reprendre et de poursuivre ses investigations, elle dépêcha sur le sol de l'ancienne Assyrie de savants et courageux explorateurs qui fouillèrent avec ardeur le filon que l'archéologue français avait ouvert, et qui recueillirent une quantité de ces petits bas-reliefs de 1 mètre de hauteur, dessinés par M. Flandin, les plus curieux peut-être pour l'histoire de la civilisation assyrienne, et que, dans l'impossibilité de tout emporter d'une seule fois, on avait laissés dans les tranchées du monticule de Khorsabad; puis ils s'attaquèrent aux plus considérables de ces monticules, qui paraissent recéler chacun le palais d'un roi, et Koyoundjek, Khorsabad et Nimroud furent simultanément explorés. A Nimroud, où l'un de nos compatriotes, M. Lottin de Laval, avait, le premier, signalé la présence d'antiquités curieuses, M. Layard rencontra un monument de date plus ancienne que le palais découvert par M. Botta, et y recueillit de nombreux et précieux spécimens de l'art assyrien d'une

époque antérieure à celle des sculptures de Khorsabad. Cette différence ne se manifeste, toutefois, que dans les détails ; à Nimroud comme à Khorsabad, la disposition du palais paraît la même, et la décoration sculpturale se compose également de colosses et de bas-reliefs alternant avec des inscriptions. Les colosses de Nimroud, déposés au musée britannique depuis plusieurs années, sont de moindre dimension que les colosses du musée du Louvre. En revanche, tandis que les deux colosses du Louvre représentent chacun un taureau ailé, à figure humaine, ceux du musée britannique représentent, l'un un taureau, l'autre un lion ailé, également à figures humaines. A Nimroud comme à Khorsabad, toutes ces figures se ressemblent, et paraissent être les portraits du prince régnant. Seulement la coiffure et les détails de l'ajustement ne sont pas les mêmes.

L'intérêt qui s'attache à ces découvertes est d'autant plus vif, qu'aujourd'hui les textes nombreux qui accompagnent les sculptures assyriennes ne sont plus indéchiffrables, et que d'ingénieux et patients érudits ont su rendre la vie à ces lettres mortes.

Déjà, dès l'année 1850, M. de Saulcy, à l'aide de nombreuses et savantes comparaisons entre les neuf textes des inscriptions de seuils des portes du palais de Khorsabad recueillies par M. Botta, était arrivé à déchiffrer les quatre-vingt-cinq premières lignes de ces inscriptions, qui en contiennent cent cinquante.

Il avait reconnu que ces inscriptions étaient relatives à Sardon, l'Asarhaddon de l'Écriture sainte, qui a régné de 709 à 680, et qu'elles avaient trait à ses conquêtes, au nombre desquelles figuraient Jérusalem et Samarie, *Jrschalem* et *Schamrin*. Or l'histoire nous apprend que le roi d'Assyrie, Asarhaddon, a réellement conquis ces deux villes. L'inscription mentionnait ensuite soixante-seize victoires du roi Sardon, la défaite des Iaounin (les Ioniens), des Égyptiens, des Mèdes et des Kurdes, et la prise d'un grand nombre de villes.

M. Layard, vers le même temps, avait, au moyen des inscriptions du Koyoundjek et de Nimroud, fait un certain nombre de découvertes historiques fort intéressantes. Il avait pu ajouter quelques noms à la liste des rois assyriens, qui bientôt sera aussi complète que la liste des rois d'Égypte, de Manéthon.

Enfin le colonel Rawlinson avait, de son côté, et au moyen des inscriptions trouvées dans les divers palais de Khorsabad, Koyoundjek et de Ninioua (Ninive), restitué toute une période de la seconde dynastie assyrienne, comprenant les règnes des quatre souverains qui se sont succédé de l'an 740 à l'an 600 avant J. C. <sup>1</sup>. Le plus ancien en date de ces rois, qui ne serait arrivé au trône qu'après un interrègne dont M. Rawlinson n'a pu déterminer la durée, est celui

<sup>1</sup> Le palais de Nimroud, qui renferme, comme nous venons de le



qui avait bâti et qui habitait le palais de Khorsabad, découvert par M. Botta; son nom serait Sargina, Sarghun<sup>1</sup> ou Sargon, le Salmanazar de la Bible. L'épithète de Shalmenezer, qui lui est attribuée dans plusieurs des inscriptions copiées par M. Botta, ne laisserait aucun doute à ce sujet. La planche 70 des inscriptions de Khorsabad, reproduites dans l'ouvrage sur Ninive, retracerait la conquête de Samarie par ce prince dans la première année de son règne, et la conduite en captivité des vingt-sept mille deux cent quatre-vingts familles juives, qu'il remplaça par des colons de Babylone, une de ses autres conquêtes<sup>2</sup>. D'autres bas-reliefs auraient trait à la soumission de l'Égypte et des provinces limitrophes, et à l'appui que, selon Ménandre, Salmanazar aurait accordé aux Citiens contre Sidon. Une statue de ce prince, avec une inscription trouvée à Chypre par M. Rawlinson, ne laisserait aucun doute à ce sujet. Les bas-reliefs du palais de Khorsabad comprendraient quinze années du règne de Sargon. M. Rawlinson pense que ce monument était achevé lors de la seconde con-

voir, les sculptures les plus précieuses, aurait appartenu à un prince de la dynastie antérieure, Sardanapale I<sup>er</sup>.

<sup>1</sup> Le palais de Khorsabad s'appela Sarghun jusqu'à la conquête arabe. La ville de Sar'oum, du district de Ninious, dont Yacouti fait mention dans son dictionnaire géographique, dit *Mou'djem-el-Bouldan*, et qu'il représente comme ruinée et cachant sous ses décombres d'anciens trésors; n'est autre, sans doute, que le palais de Sarghun.

<sup>2</sup> *Les Rois*, XVIII, 10-11.

quête de la Judée et de la captivité de Babylone, dans la sixième année du règne d'Ézéchias. On ne trouve, en effet, aucun bas-relief et aucune inscription qui rappellent ces événements ; ceux qui ont trait à la guerre de Judée décorent un autre palais, et se rapportent à l'invasion de Sennachérib pendant la quatorzième année du règne d'Ézéchias.

Sargon avait bâti le palais de Khorsabad, Sennachérib a bâti celui de Koyoundjek, dont la découverte est toute récente<sup>1</sup>, et que M. Layard vient d'exhumer. Là comme à Khorsabad, à Ninive et à Nimroud, on a trouvé de nombreuses salles décorées de bas-reliefs et de colosses figurant des taureaux et des lions ailés à têtes humaines, représentation symbolique du monarque qui réunissait la force et la majesté. Sennachérib fit, à l'exemple de Sargon, son père, la guerre aux Babyloniens, aux Juifs et aux habitants de Sidon. La Bible rapporte la destruction miraculeuse de son armée par l'ange du Seigneur, qui tua dans une nuit cent quatre-vingt-cinq mille hommes, — sa fuite hâtée par cet esprit de *crainte et de frayeur* que lui envoya le Seigneur, et son assassinat dans le temple de son dieu Nesroch, par ses fils Adramélech et Sarsor<sup>2</sup>. Selon M. Rawlinson, l'inscription recueillie

<sup>1</sup> M. Botta avait commencé par fouiller le Koyoundjek, et n'avait rencontré que des fragments insignifiants. M. Layard, plus persistant, a été plus heureux.

<sup>2</sup> *Les Rois*, XX, 35-37.

par M. Layard sur l'un des taureaux qui décorent l'entrée principale du palais de Koyoundjek comprendrait l'histoire de la troisième année du règne de ce prince, c'est-à-dire la conquête de Sidon et la guerre contre les villes de Syrie, pendant laquelle eut lieu le soulèvement de la Palestine contre le roi Padiya et les officiers assyriens chargés du gouvernement de la province conquise. Padiya dut se réfugier à Jérusalem, auprès d'Ézéchias, tributaire de Sennachérib. Les rebelles invoquèrent l'assistance des rois d'Égypte. Une nombreuse armée, commandée par le roi de Pelusium, marcha à leur secours. Sennachérib la défit complètement dans les environs d'une ville qui se nommerait Allaku, peut-être Asatus, près d'Escalon<sup>1</sup>. Padiya sortit alors de Jérusalem et fut réinstallé dans son gouvernement. Peu après cette époque, des différends étant survenus entre Sennachérib et Ézéchias, son vassal, au sujet du tribut, Sennachérib ravagea toute la Judée et menaça Jérusalem. Ézéchias fit sa soumission et abandonna au monarque, comme

<sup>1</sup> Justifiant ces paroles que la Bible met dans la bouche de son lieutenant Rabsacès : « Est-ce que vous espérez dans l'Égypte, ce roseau brisé ? Si un homme veut s'y appuyer, ses morceaux lui entreront dans la main et la perceront. Tel est maintenant Pharaon pour tous ceux qui se confient en lui. » (*Les Rois*, XIX, 22.) Sargon aurait fait, comme Sennachérib, la guerre aux Égyptiens et aux Éthiopiens. Un bas-relief de Khorsabad, représentant deux cavaliers terrassant des guerriers aux cheveux crépus, au nez épaté et sans barbe, en un mot des nègres parfaitement caractérisés, ne laisse aucun doute à ce sujet. (*Monuments de Ninive*, t. II, pl. 88.)

rançon, 30 talents d'or, 300 talents d'argent, les ornements du temple, les esclaves, les jeunes gens, les jeunes filles et les serviteurs mâles et femelles. A la suite de cette guerre heureuse, Sennachérib retourna en Assyrie. C'est à cette campagne qu'il est fait allusion dans l'Écriture <sup>1</sup>, et peut-être dans Hérodote <sup>2</sup>. La concordance entre les historiens sacrés et profanes et la chronique de Sennachérib déchiffrée par M. Rawlinson existerait jusque dans le nombre de talents d'or et d'argent payés en tribut par Ézéchiass.

Le successeur de Sennachérib fut Asar ou Ésar-Haddon, son fils, sous lequel aurait eu lieu une nouvelle transportation des Hébreux à Babylone. Les annales de son règne sont inscrites sur un cylindre du musée britannique. Nous ne savons trop si les découvertes de M. Rawlinson concordent d'une manière très-exacte avec celles de M. de Saulcy; nous ferons remarquer, toutefois, que c'est à cet Ésar-Haddon que se rapportent les inscriptions déchiffrées par ce dernier. Le monticule de Ninive proprement dit, probablement le Ninioua de M. Botta, était occupé par le palais du fils d'Ésar-Haddon, grand guerrier qui soumit la Babylonie et étendit ses conquêtes jusque dans la Susiane et l'Arménie. Comme il n'a jamais guerroyé du côté de l'occident, la Bible ne fait pas mention de ce prince. C'est sous le règne de son fils,

<sup>1</sup> *Les Rois*, XIX, 13-14-15-16.

<sup>2</sup> Livre II, chap. 141.

nommé Saracus ou Sardanapale par les Grecs, que Ninive fut détruite.

Ces découvertes de M. Rawlinson sont d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art. M. Rawlinson prétend avoir déjà retrouvé les Samaritains parmi les captifs figurés sur les bas-reliefs de Khorsabad, et il croit pouvoir reconnaître dans ces mêmes bas-reliefs, non-seulement la ville de Samarie, mais Jérusalem, son temple, son roi Ézéchias, et les jeunes captives livrées à Sennachérib, figurées par le ciseau d'artistes contemporains. Ce sont là des résultats bien positifs, mais qui, toutefois, nous paraissent concorder encore avec le texte de M. de Saulcy. Si quelques doutes pouvaient être élevés sur le système d'interprétation des monuments adopté par nos savants orientalistes, il ne pourrait en exister aucun sur l'ardeur et la persistance qu'ils mettent à les retrouver. Depuis la découverte de M. Botta, les Anglais n'ont pas cessé, en effet, d'explorer et de fouiller toutes les localités de l'Asie centrale qui pouvaient renfermer des antiquités. M. Rawlinson, consul général à Bagdad, et MM. Loftus et Layard sont déjà célèbres par leurs découvertes; ce dernier surtout a enrichi le musée britannique d'envois successifs de la plus haute importance.

Cette suite dans les recherches explique comment les collections assyriennes du musée britannique, commencées longtemps après celles du musée du

Louvre, ont acquis, en un petit nombre d'années, une tout autre importance. Aujourd'hui, il n'est que trop vrai, le musée britannique possède des spécimens de l'art assyrien, sinon plus précieux, du moins infiniment plus nombreux que le musée du Louvre, et ces monuments appartiennent à des époques différentes. Chaque jour, grâce à la persévérante activité des courageux explorateurs que nous venons de voir à l'œuvre, cette collection s'accroît dans de rapides proportions et tend à se compléter. Outre les bas-reliefs, les colosses et les sculptures de tout genre, si précieux pour l'histoire de l'art et la connaissance des religions, elle s'est enrichie d'une foule d'objets d'un ordre secondaire, armes, armures, vases, ustensiles, coffrets d'ivoire, bijoux, sceaux, cylindres, contrats imprimés en lettres cunéiformes. Ces objets, la plupart de petite dimension, n'en offrent pas, pour cela, moins d'intérêt, et apportent de véritables lumières sur l'état social et la civilisation des habitants des grandes villes du Tigre et de l'Euphrate; ils nous initient à leurs mœurs, à leurs usages, et nous permettent de refaire, autrement qu'à l'aide d'hypothèses et de conjectures, le tableau de leur intérieur et de leur vie privée.

La France, qui avait donné la première impulsion, ne pouvait laisser le champ libre aux missionnaires anglais, et l'on se rappelle que, vers la fin de 1851, M. Place, nommé consul de France à Mossoul, avait

été chargé de reprendre les fouilles commencées par M. Botta sur le monticule de Khorsabad.

Pour se conformer aux instructions que le gouvernement français et l'Académie des inscriptions et belles-lettres lui avaient données, M. Place devait, tout en fouillant Khorsabad, se livrer à l'exploration des nombreux monticules artificiels qui s'élèvent aux alentours de Mossoul, dans cette vaste plaine formant, aux environs de la ville, sur la rive gauche du Tigre, une sorte de demi-cercle dont ce fleuve serait la corde. Avant tout, il fallait se livrer à une étude sérieuse des travaux entrepris, par les Anglais, à Nimroud et au Koyoundjek. Les fouilles du dernier de ces monticules, commencées autrefois, sans résultat, par M. Botta, avaient été reprises depuis, par les Anglais, avec un singulier succès; il fallait s'inspirer de cet exemple. A la vue de ces travaux vraiment gigantesques, de ces profondes tranchées pénétrant au centre même du monticule de Koyoundjek, et qui, après plus d'une année de travail, ont enfin amené l'exhumation d'un palais aussi merveilleux peut-être que celui de Khorsabad, le consul de France comprit que la suite et la persistance étaient la première vertu de l'explorateur. Il se promit d'imiter en cela l'exemple que lui donnaient ces agents rivaux, et de ne se laisser rebuter par aucune tentative, quelque infructueuse qu'elle parût au premier abord. On verra combien cette louable ténacité lui a été profitable. M. de

Longueville, qui avait géré le consulat de Mossoul pendant les deux années précédentes, et le père Marchi, supérieur des dominicains, qui avait assisté aux travaux de M. Botta, parent, de leur côté, bien renseigner notre agent. Dès son arrivée à Mossoul, le nouveau consul s'était mis, d'ailleurs, en rapport avec M. le colonel Rawlinson, consul général d'Angleterre à Bagdad; si connu par ses découvertes et ses travaux sur les écritures cunéiformes. Tous deux, reconnaissant que le résultat de leurs travaux communs devait, en définitive, profiter à la science, étaient loyalement convenus d'écarter toute idée de fâcheuse concurrence, toute étroite et stérile rivalité, et de s'entr'aider réciproquement dans leurs recherches. Depuis, ces bonnes relations, cet échange de communications intéressantes se sont continués sans interruption.

La plupart des découvertes faites jusqu'à ce jour, en Assyrie, par M. Botta et les missions anglaises, l'ont été dans des conditions analogues. Comme le font encore, de nos jours, les princes orientaux, les chefs de cette grande nation, qui habitait les vastes plaines arrosées par le Tigre et l'Euphrate; se construisaient, chacun après son avènement au trône, un palais où ils résidaient de préférence. L'emplacement choisi était une éminence naturelle ou un simple renflement de la plaine voisin d'un ruisseau. Sur cette base s'élevaient de vastes constructions, de spacieuses terrasses en bri-



ques crues noyées dans un lit de bitume alternant avec des couches de sable. Le palais décorait le faite de ces collines artificielles. Il n'est donc pas surprenant qu'on rencontre aujourd'hui, dans la plupart des monticules qui s'élèvent aux environs de Mossoul, les ruines d'édifices analogues, caractérisées, néanmoins, par certaines différences que nous signalerons plus tard. Ces palais, bâtis à grands frais, occupaient un emplacement considérable, comme nous le prouvent les fouilles de Khorsabad, du Koyoundjek et de Nimroud. L'argile formait, avec les briques cuites ou crues, le premier étage de ces constructions, dont la brique crue, ou même tout simplement l'argile battue, composaient les étages supérieurs. Des marbres, gypseux la plupart, étaient employés pour le revêtement des murs des salles de plain-pied. Ces revêtements étaient d'une magnificence singulière. Des bas-reliefs avec inscriptions, rehaussés des couleurs les plus vives, les décoraient en partie, et près des portes se dressaient des sculptures colossales représentant des taureaux ou des lions ailés à tête humaine, emblèmes de la force et personnification du souverain. Ces travaux, si nous en jugeons par ce qui en subsiste encore aujourd'hui, devaient occuper une nombreuse école de sculpteurs dont le talent ne peut être contesté. Quel magnifique spectacle devaient présenter, dans ces temps reculés et à l'époque où florissait cette surprenante civilisation

assyrienne, ces rives du Tigre et de l'Euphrate, aujourd'hui solitaires et désertes, où, de distance en distance, apparaissaient, sur les *hauts lieux*, ces vastes palais si richement décorés et leurs fastueuses dépendances !

La découverte de M. Botta avait été comme la première révélation de cet art et de cette civilisation. Les dernières fouilles dirigées par le nouveau consul de France à Mossoul ont étendu l'horizon, surtout au point de vue architectural. Ce n'est plus aujourd'hui sur quelques monuments isolés du génie assyrien que l'attention peut se porter ; c'est une ville entière dont le plan se découvre, c'est tout un système d'architecture qui se révèle, appliqué aux destinations les plus variées, aux travaux de défense militaire comme à l'ornementation des palais et à l'embellissement de la cité. Les fouilles de Khorsabad, celles des monticules de l'enceinte de Ninive, celles, enfin, des environs de la ville assyrienne, marquent trois groupes de travaux distincts qui doivent nous occuper tour à tour.

L'ensemble du monticule de Khorsabad, où M. Botta a fait ses belles découvertes, présente un développement rectangulaire d'une grande étendue. Un renflement fort régulier du terrain indique l'emplacement des murailles qui formaient l'enceinte de la ville antique. Ces murailles, dessinant un carré presque parfait, ont un développement de près de 2 kilo-

mètres sur chaque face. De distance en distance, de petits tertres coniques, qui, à l'exception d'un seul, se dressent sur l'alignement de la muraille, indiquent l'emplacement des tours ou plutôt des portes fortifiées, comme de récentes découvertes viennent de le prouver. M. Botta, occupé par le déblayement du palais qu'il avait retrouvé, et voulant tirer sur-le-champ tout le parti possible de cette première découverte, n'avait opéré sur ces divers points de l'enceinte qu'une sorte de reconnaissance fort superficielle, mais qui, néanmoins, lui avait permis de constater l'existence de l'ancienne muraille. M. Place, tout en continuant l'exploration des parties du palais que M. Botta n'avait pas fouillées, a jugé convenable de s'attaquer aux principaux de ces monticules coniques de l'enceinte, et il est arrivé aux plus curieux résultats.

Les premières fouilles amenèrent la découverte de petits objets en marbre, agate, cornaline, et autres matières dures, travaillées et polies comme elles auraient pu l'être par nos joailliers modernes. A ces pierres dures étaient mêlés de petits disques et autres objets en ivoire, que le moindre contact faisait tomber en poussière, et dont un seul a pu être conservé. Tous ces objets étaient disséminés sur une légère couche de sable placée entre deux massifs de briques crues, sur un espace de moins de 12 mètres carrés. Comme la couche de sable dans laquelle ils se sont

rencontrés occupe une surface de plus de 500 mètres, on peut espérer, en exploitant cette sorte de veine, découvrir de vrais trésors d'objets de même genre; ce serait là une rencontre d'autant plus précieuse, qu'il n'existe rien de semblable dans nos collections assyriennes de Paris. Ces matières dures, taillées la plupart en forme de graines d'églantier et percées d'un petit trou dans leur longueur, paraissent avoir formé des colliers. M. Place ne fait pas mention de découvertes d'objets métalliques : il est donc probable que le temps et l'oxydation les auront détruits. Dans une autre de ces éminences coniques, on a déblayé comme une sorte de vaste escalier en briques cuites revêtues d'inscriptions, ou plutôt comme une série de terrasses successives. Sous le premier et le plus profond de ces degrés, que rendait fort remarquable la disposition singulière des briques qui le composaient, s'est rencontré un double souterrain ou conduit des plus curieux, et dont il n'a pas été possible de préciser l'usage. Ce double souterrain est formé par deux galeries concentriques. La principale, que la seconde paraît recouvrir comme une sorte d'enveloppe ou de chape, présente le plus bizarre arrangement. Ce souterrain commence, en effet, par une petite voûte en plein cintre, construite en briques avec le plus grand soin, de 4 mètres de largeur sur 4<sup>m</sup>, 50 de hauteur. Le plein cintre fait place insensiblement à une forme qui n'est ni le cintre ni l'ogive. Cette forme se modifie

à mesure que le souterrain se rétrécit, et, à 14 mètres de son commencement, arrive à l'ogive parfaite. Ce n'est pas tout ; ce rétrécissement progressif se continue, et à 28 mètres de l'entrée de la voûte, où un homme pouvait se tenir debout, ce couloir ne présente plus qu'un espace angulaire, compris entre deux briques inclinées et se terminant par une issue de moins de 1 décimètre carré. Ce couloir ou égout, construit avec une rare perfection et conduit avec une précision et une habileté toutes mathématiques, offre une sorte de problème archéologique qu'on n'a pu résoudre encore d'une manière satisfaisante. Ce qui ajoute à la difficulté de la solution, c'est que le second canal ou conduit qui enveloppe le premier ne présente, lui, aucune espèce d'issue.

Des tranchées ouvertes dans le même monticule, du côté de l'est, ont amené la découverte de gonds et de pivots en bronze appartenant à des portes dont il ne reste plus que ces parties métalliques et les pierres entaillées sur lesquelles tournaient les pivots. Par ces portes, au moyen d'une fouille heureusement dirigée, on a pu pénétrer dans une salle qui a reçu le nom singulier de *magasin des jarres*. On ne saurait, en effet, se figurer la quantité de poteries de ce genre qu'on trouve accumulées dans cette enceinte : jarres de toute espèce, grandes, petites, larges, étroites, écrasées, rétrécies et accumulées en tel nombre, qu'il est impossible de se figurer comment, autrefois, on

pouvait circuler entre elles. Malheureusement le poids de la terre accumulée sur ces objets fragiles en a brisé la plupart ; M. Place a pu, néanmoins, retrouver intactes quelques-unes de ces poteries, qui deviendront le noyau d'une curieuse collection de céramique assyrienne. Les vases préservés sont de petite dimension et se trouvaient renfermés dans les grandes jarres, au nombre souvent de quatre ou cinq ; ils étaient remplis de terre comme les autres, mais d'une terre argileuse et tassée à tel point par les siècles, qu'il a été fort difficile de les vider sans les briser.

Ces jarres renfermaient aussi des objets en cuivre fort curieux. M. Place cite, en première ligne, des têtes de gazelles repoussées qui ont la plus frappante analogie avec les objets de même nature que tiennent à la main des personnages des bas-reliefs assyriens, et qui servaient, sans nul doute, à puiser l'huile ou le vin. Rien de pareil n'avait encore été trouvé dans les fouilles. On a recueilli, en outre, quelques petits objets usuels, aiguilles, crochets et pendants d'oreilles, comme ceux qu'on voit figurer dans ces mêmes bas-reliefs.

L'accumulation ou, pour mieux dire, l'introduction de la terre dans toutes ces salles, ces galeries, et dans les vases qu'on y rencontre, est d'autant plus étrange que cette terre argileuse et compacte n'est rien moins que pulvérulente. Elle provient, sans nul doute, des murailles des édifices qui se sont écroulées

autrefois, et que les eaux pluviales ont délayées, puis déposées, pendant une longue suite de siècles, dans toutes les parties souterraines de ces monuments, où elles ont tout préservé. Les récentes découvertes céramiques ne se sont pas bornées à cette seule salle. Dans le plan qui accompagne son grand ouvrage, M. Botta avait indiqué, près de l'angle oriental du mur d'enceinte, l'existence d'une chambre renfermant de grandes jarres. M. Place a fait fouiller cette salle, dont il a envoyé un dessin photographique des plus curieux. On y voit, en effet, de grandes jarres de 1<sup>m</sup>,64 de hauteur, à demi dégagées du sol qui les enveloppe, alignées avec soin et laissant entre chaque rangée un passage pour la circulation. Ces jarres ne posent pas à terre, mais sont placées sur des marchepieds en chaux, de 14 centimètres de hauteur, posant eux-mêmes sur un plancher de chaux construit avec un grand soin. Des indices certains ont démontré à M. Place que ces jarres, loin d'avoir servi d'urnes funéraires, comme on l'avait pensé d'abord, ont simplement contenu du vin. Au fond de chacune d'elles ou sur la chaux qui les supporte, on reconnaît, en effet, une sorte de sédiment de couleur violette laissé par le vin. Cette salle était donc un des celliers des rois d'Assyrie.

L'exploration de M. Place embrassait à la fois toutes les parties du palais. En continuant ses fouilles sur tous les points du monticule où il avait reconnu ces

conduits souterrains, qui lui ont permis de constater l'emploi simultané du plein-cintre et de l'ogive par les architectes assyriens, il était arrivé à découvrir les marches en marbre d'un escalier qui s'enfonçait au-dessous du niveau des planchers en briques des salles du palais. Ces vastes degrés, de 5 mètres de long sur 40 centimètres de hauteur d'une marche à l'autre, ont été suivis en montant et en descendant. En descendant, on a rencontré, après la sixième marche, un pavage en larges dalles d'un calcaire très-dur, qui paraît s'étendre sur un vaste espace. En montant, les degrés ont conduit à un dallage de même nature, qui, à une distance de 5 mètres, aboutit à une longue colonnade. Ces colonnes, dont M. Place a, le premier, constaté l'existence dans les monuments assyriens, sont comme moulées en argile très-compacte, semblables, en cela, à la plupart des constructions qui s'élevaient au-dessus du niveau du sol ; elles sont réunies par sections de sept chacune, encadrées par un double pilastre : un espace de 4 centimètres, suffisant à peine pour laisser pénétrer la lumière, sépare ces colonnes l'une de l'autre. Ces colonnes, d'une assez grande solidité eu égard à la matière qui les compose, puisqu'elles sont restées debout et en place, sont peintes à la chaux ou revêtues d'une sorte de stuc ou mastic noir comme les colonnes en briques de Pompéi. L'existence de deux de ces colonnades a été reconnue, et déjà on avait mis à découvert quatre sec-



tions de sept colonnes, sans que rien annonçât qu'on fût au bout de l'une de ces rangées. Ces recherches, opérées au moyen de profonds tunnels, n'avaient pas permis de reconnaître encore le couronnement ou chapiteau des colonnes, dont la base seule était déblayée. On a reconnu depuis que ces grands espaces dallés et ces séries de colonnes décoraient extérieurement le palais, auquel ces colonnades et ces terrasses superposées devaient imprimer un grand caractère.

Jaloux de compléter de toute façon la découverte de M. Botta et de recueillir un certain nombre de ces grandes figures sculptées et de ces bas-reliefs qui revêtaient les murs du palais, M. Place s'est attaché à fouiller certaines parties de l'édifice que son devancier avait reconnues, mais non explorées, particulièrement celles qu'il avait nommées *l'édifice rainé*. M. Place avait appris de l'un des habitants du pays, qui avait dirigé les travaux sous M. Botta, que les grands taureaux à face humaine les mieux conservés avaient été rencontrés dans cette partie du palais. Il ouvrit donc ses tranchées vers la face d'une de ces salles que le plan de M. Botta indiquait comme n'ayant pas été déblayée, et il rencontra aussitôt la ligne de bas-reliefs avec la quatrième paire de taureaux qui complétait l'encadrement et la décoration de cette salle. Bien que ces bas-reliefs fussent en partie brisés, divers indices n'ont pas tardé à faire reconnaître que la qualification donnée à cette portion du palais n'était

rien moins qu'exacte, et que, loin d'être déjà ruinée lorsqu'un événement fortuit avait amené la complète destruction de ce grand édifice assyrien, on s'occupait, au contraire, à la construire et à l'orner. Mais laissons parler l'explorateur lui-même, dont les raisonnements nous paraissent devoir être pris en sérieuse considération ; ajoutons qu'il était difficile de les exposer avec plus de réserve, plus de convenance, plus de respect aussi pour le caractère de l'homme qui, le premier, a mis la science sur la voie de ces inappréciables découvertes.

« Ainsi commence, dit le consul de France à Mossoul, à se vérifier une opinion que je m'étais formée sur la véritable situation du prétendu *édifice ruiné*, que je serais porté à croire plutôt un édifice en construction. Certaines pierres ne sont pas encore entièrement polies ; sur la robe de l'un des personnages est étendue une large tache de la même couleur noire que celle qui est sur la barbe, et qui sera sans doute tombée du pinceau pendant qu'on la peignait ; il semble qu'on n'ait pas eu le loisir d'enlever cette tache, qui n'aurait certainement pas été laissée dans un palais habité assez longtemps pour avoir été renversé. D'autres pierres, aussi intactes qu'on peut le désirer, sont étendues sur le sol, comme si l'on n'avait pas eu le temps de les mettre à leur place, et les tailles du ciseau, lorsqu'elles ont été dégagées de l'argile qui les recouvre, apparaissent avec cette blancheur

et ces aspérités qui dénotent un travail récent. On croirait que les figures sortent des mains de l'ouvrier. Nulle part on n'aperçoit sur les marbres la moindre apparence d'incendie ; souvent les couleurs y sont vives, et l'un des personnages, dont la moitié seulement est découverte jusqu'à présent, porte sur sa robe une longue inscription très-bien conservée. Voilà les motifs qui me font supposer, jusqu'à ce jour du moins, que ce vaste espace, qui n'a pas été exploré et qui dépasse en surface l'étendue de la portion du palais mise au jour par M. Botta, recouvre les fragments d'un édifice plus neuf et peut-être en construction.

« Sans affirmer, pour le moment, puisque je n'ai point encore rassemblé de faits assez nombreux, que mon opinion soit la bonne, je m'explique parfaitement que M. Botta ait pu croire que ce nouveau palais était un édifice ruiné. Celui qu'il a déblayé se trouvait presque à fleur de terre, et, quoique tous les bas-reliefs qu'il a vus eussent été atteints par le feu, ils étaient debout. Ici, au contraire, ils sont placés à une grande profondeur, et ce n'est point, comme lui, par des tranchées à ciel ouvert que nous les découvrons, mais par de véritables tunnels. Il est tout naturel que M. Botta, qui n'était guidé par aucun travail antérieur et qui n'avait pour base que le petit nombre des observations recueillies par lui-même, ne trouvant rien à la suite de plusieurs fouilles pratiquées dans les mêmes conditions que celles qui lui

avaient donné de si beaux résultats, ait conclu à l'absence ou à la ruine complète des anciens bas-reliefs. Il n'y a rien là qui puisse surprendre et qui amoindrisse l'immense portée de sa découverte, laquelle reste pleine et entière, malgré cette légère erreur. Aussi je tiens essentiellement à ne point paraître diminuer en quoi que ce soit le mérite si incontestable de son ouvrage, qui respire, d'ailleurs, à chaque page, tant de modestie; je constate seulement les faits que je découvre, afin que les savants puissent plus facilement établir sur les monuments assyriens une doctrine qu'il eût été malaisé d'improviser au premier abord. C'est en marchant dans la voie ouverte par M. Botta, et en tirant parti des renseignements qu'il a donnés, que l'on peut rectifier quelques légères erreurs au début, erreurs qu'il aurait sans doute corrigées lui-même, si, au lieu du tiers à peine du monticule, il avait pu en explorer la totalité, et s'il avait été à même d'étudier les immenses travaux faits après son départ à Nimroud et à Koyoundjek, où les Anglais ne laissent pas 4 mètre de terre sans le bouleverser. »

On a reçu, en France, plusieurs dessins photographiés de ces sculptures; quelques-uns sont rehaussés de vermillon, de noir ou d'une espèce de bleu d'outremer dont on a retrouvé, dans les fouilles, un pain de la grosseur d'un œuf de pigeon. M. Place a indiqué, au moyen de l'aquarelle, ces brillantes enluminures. Les plus intéressants de ces fragments doivent

être rapportés en France, où ils ne seront pas un des moins précieux ornements du musée assyrien. D'autres bas-reliefs, les mieux conservés peut-être qu'on ait encore découverts et les plus rares quant à la matière, méritent également le transport en France. Ce sont de magnifiques plaques en basalte, de plus de 4<sup>m</sup>,50 de hauteur, représentant, l'une trois personnages à la file, tenant chacun dans la main une petite forteresse flanquée de tours, assez semblable à un jouet d'enfant, et qu'on croit être l'emblème d'une ville conquise; l'autre, une chasse aux oiseaux dans un bois. L'un des chasseurs n'a pas de barbe, et à son embonpoint on reconnaît un eunuque; de ses flèches il a déjà frappé un oiseau, et il en vise un autre. Le second chasseur, fort barbu et plus petit, pour indiquer, sans doute, un degré d'infériorité sociale à l'égard du chasseur dont il ramasse le gibier, tient à la main un oiseau qui a été frappé et qui se débat. Toute la partie supérieure du chasseur qui tend l'arc, et particulièrement la tête, les bras et les mains, mais surtout la main droite, qui retient la flèche près de partir, et dont les doigts présentent la souplesse la plus heureuse, sont dignes des beaux temps de l'art grec.

On a recueilli, en outre, dans les fouilles de cette partie du palais, un grand nombre d'objets curieux, dont la plupart sont déjà déposés au musée du Louvre. Nous nous bornerons à signaler des espèces d'œils-

de-bœuf cylindriques en terre, sans vitres, destinés à laisser pénétrer l'air et la lumière dans les édifices, — parfaitement semblables à ceux que les habitants de Mossoul placent de nos jours dans l'épaisseur des murs de leurs terrasses, et qui leur permettent de voir ce qui se passe à l'extérieur sans être vus ; — différents vases en cuivre ; une jolie fiole en verre blanc, d'une forme très-élégante, recouverte, à l'intérieur, d'une substance à reflets nacrés, et ornée de deux anses en verre rouge. Une petite coupe ou cornet du même verre que la fiole est enjolivée d'une série de dessins colorés en rouge et en bleu formant relief, ce qui nous prouve que les Assyriens connaissaient le verre et les émaux, et les appliquaient à tous les usages. Signalons également un fragment de cuirasse en or repoussé, avec des inscriptions cunéiformes ; des casques en cuivre pareils à ceux des guerriers qui figurent sur les bas-reliefs de Khorsabad ; une sonnette en bronze ; des clous en cuivre à tête argentée ; de petites cornes en cuivre qui ont dû appartenir à une idole ; un cachet en pierre calcaire représentant une branche d'arbre ; un petit taureau en bronze malheureusement en très-mauvais état ; et enfin de grands cylindres en argile renflés vers le milieu et de forme décagone, dont chacun des dix pans est recouvert de six, sept ou huit lignes d'inscriptions cunéiformes, d'une écriture extrêmement fine et déliée. Ces cylindres, creux à l'intérieur et que M. Place

suppose avoir été moulés en deux morceaux rapportés, sont percés d'un trou dans toute leur longueur, comme s'ils avaient dû être enfilés à la suite l'un de l'autre. Leur hauteur est de 23 et de 25 centimètres, leur circonférence de 40 à 46 centimètres. M. Rawlinson, à qui M. Place a communiqué cette curieuse découverte, a reconnu que les inscriptions de ces cylindres étaient du même genre que celles des grands taureaux. Il paraîtrait qu'elles contiennent encore une énumération des titres et des conquêtes du roi Sargon, dont plusieurs passages sont nouveaux et présentent une véritable importance historique. Une autre de ces inscriptions indique et énumère les monuments, temples, palais, portes, colonnes, etc., que ce même roi Sargon a fait construire pour embellir sa ville.

Les fouilles du palais et des monticules isolés que l'on supposait être les tours de l'enceinte de la ville ont été conduites simultanément et avec une merveilleuse activité. Déjà, au pied d'une de ces éminences, on avait découvert une sorte de voie cyclopéenne, formée de pierres irrégulières de grande dimension et pénétrant dans l'intérieur de la cité, tout à fait au-dessous de l'alignement des murailles. M. Place supposa sur-le-champ que cette route devait conduire au monument reconnu par M. Botta, et cette hypothèse s'est trouvée confirmée par la plus intéressante des découvertes qu'il ait faites depuis.

En parcourant l'enceinte de la ville antique, M. Place avait remarqué, du côté du sud-ouest, une éminence assez élevée, se reliant à un monticule accidenté de même hauteur, et presque égale en superficie au monticule du grand palais. M. Botta l'avait indiquée dans son plan, et assurait y avoir rencontré des traces nombreuses de constructions. Il importait d'explorer cette partie de la ville. Deux tranchées ouvertes sur les flancs du monticule opposé d'un côté à l'intérieur de la ville, de l'autre à la campagne, firent bientôt reconnaître deux murs parallèles composés de pierres du calcaire le plus dur et placées debout les unes à côté des autres. Ces murs, à leur base, étaient séparés par un intervalle de 3<sup>m</sup>,40 de large, rempli par une sorte de dallage cyclopéen, pareil à celui qu'on avait déjà reconnu au pied d'une autre éminence. Il n'y avait pas à en douter, c'était une des entrées de la ville. On suivit ces murs, et on reconnut qu'à 24 mètres du commencement ils s'écartaient à angle droit à gauche et à droite, encadrant comme une espèce de salle ou plutôt de cour intérieure, telle qu'il en existe aux entrées de certaines villes d'Orient, pour faciliter la circulation des chars, des chevaux, des chameaux, lorsqu'il existe quelque encombrement. Décidé à éclaircir complètement ce point d'archéologie, résolu d'explorer, à fond et une fois pour toutes, un de ces monticules de l'enceinte, M. Place se transporta vers le centre de l'éminence,



à égale distance de deux allées déjà reconnues, et fit ouvrir une troisième tranchée sur le point culminant. Là, après quatre jours de travaux, il mit à découvert une large voûte en plein cintre, en briques, appuyée sur des contre-forts également en briques ; c'était, à n'en pas douter, le haut de la porte à laquelle conduisaient les deux entrées découvertes et le chemin cyclopéen. Cette porte, construite en grandes briques convergeant vers un centre, — et qu'entoure une double rangée de briques couchées, traçant comme un double cordon à l'intérieur et à l'extérieur, — est encadrée dans un mur aussi élevé qu'elle et recouvert d'une couche de chaux formant, sans doute, la base d'une tour qui la dominait et la défendait. A en juger par la vue photographiée qu'en a prise un dessinateur attaché à l'expédition, le sommet de cette porte affleure, à 1 mètre environ, le sol qu'elle a soutenu et qui, tout en l'ensevelissant, n'a pu l'écraser. Ces terres et ces décombres, qui pénétrèrent sous ses parties voûtées et dans les moindres interstices, sont d'une extrême dureté, et proviennent, sans doute, des tours qui défendaient l'entrée de la ville. Cette porte a 40<sup>m</sup>,33 de hauteur sur 3<sup>m</sup>,40 de largeur.

Cette première rencontre d'une des portes de la ville a été suivie d'une série de découvertes du même genre ; mais la seconde porte, explorée par M. Place, a présenté un tout autre intérêt.

Ce n'est plus, en effet, une simple entrée cintrée

comme la première, mais une porte monumentale, un véritable arc de triomphe assyrien, décoré de sculptures de ronde bosse, de bas-reliefs et de peintures.

De chaque côté de l'entrée, voûtée en plein cintre, et qui a 10 mètres de haut, sont placés de magnifiques taureaux de dimensions colossales et dans un parfait état de conservation. En arrière des taureaux, sur les parois de droite et de gauche du passage voûté, sont sculptés de grands bas-reliefs représentant des personnages ailés coiffés de la tiare, tenant une pomme de pin de la main droite et un vase de la main gauche ; ces colosses, qui, ainsi que les taureaux, n'ont pas moins de 15 pieds de haut, sont sculptés avec une extrême vigueur, et les bras et les jambes nus offrent une étude anatomique à la fois énergique et savante.

Une première voûte, à laquelle la tête des taureaux sert de support, est en argile battue ; elle est en plein cintre, et paraît avoir été formée de grandes briques d'argile crue qui ont été juxtaposées avant d'être sèches. Ces briques, soumises, en séchant, à la pression de la porte, ont formé une masse homogène, suspendue à 40 mètres de hauteur, et qui, à en juger du moins par sa belle conservation, paraît d'une solidité à toute épreuve. Cette voûte était revêtue, en dessous, d'une espèce de stuc blanc ; elle est circonscrite par une seconde voûte décorée d'une belle frise demi-circulaire, en grandes briques émaillées posées

debout. Cette frise représente des personnages ailés qui ont de l'analogie avec les personnages des bas-reliefs, et qui sont au nombre de douze; seulement dix de ces figures, qui décorent la partie cintrée de la frise, n'ont que deux ailes au lieu de quatre, et portent un casque à visière verte relevée, au lieu de la tiare. Les deux autres figures, placées de chaque côté, au bas du cintre, et de plus grande proportion, ont quatre ailes, et portent la pomme de pin et le vase comme les personnages des bas-reliefs; elles ont aussi le casque à visière verte, au lieu de la tiare: les barbes et les cheveux de toutes ces figures sont d'un beau noir. L'ensemble s'enlève en jaune sur le fond bleu de la frise, et chacune d'elles alterne avec de grandes rosaces jaunes et blanches à dix-huit feuilles. Un encadrement de briques bleues posées à plat et décorées de petites rosaces jaunes et blanches à huit feuilles complète cette décoration vraiment remarquable.

Ajoutons que M. Place a reconnu que ces portes de la ville assyrienne étaient au nombre de huit, dont sept placées sur la muraille même, et une quelque peu en dehors. Toutes ont un grand développement et comprennent plusieurs chambres, couloirs, cours, de façon à pouvoir loger les soldats chargés de les défendre, et de permettre, aux chars et aux cavaliers qui se rencontraient, de se garer et de ne pas obstruer le passage. M. Place a également constaté que cha-

cun des côtés du quadrilatère, qui forme l'enceinte de la ville, possédait deux de ces portes, l'une simple, l'autre monumentale : l'entrée simple servait aux chars, chevaux et fardeaux ; l'entrée monumentale était réservée aux piétons. La parfaite conservation des sculptures qui se trouvent aux angles de ces dernières portes ou qui décorent leurs parois, et l'existence d'un escalier en briques de 1<sup>m</sup>,50, placé à l'entrée du passage et qu'il fallait forcément gravir, ne laissent aucun doute sur la destination spéciale des portes décorées.

Les routes et rues, placées à l'extérieur et à l'intérieur des portes, ont 9 mètres de largeur et forment, la plupart, un véritable mac-adam.

Voilà donc, indépendamment du palais du souverain et de ses vastes annexes, chacune des portes de cette ville antique dont les murs ont 8 kilomètres de développement, retrouvée dans un état de conservation vraiment merveilleux. C'est un résultat immense acquis à la science ; mais là ne doivent pas s'arrêter les découvertes de nos explorateurs, et quelque jour peut-être, grâce à leur zèle et à leurs intelligents efforts, l'antique cité nous apparaîtra complètement exhumée comme Herculaneum et Pompéi. Un fait remarquable prouvera surabondamment que ce n'est pas là une vaine espérance <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Toutefois on ne doit pas confondre Khorsabad avec l'ancienne Ninive ; ce n'en était qu'une dépendance éloignée. La ville biblique était

Un jour, M. le colonel Rawlinson, ce consul archéologue si zélé, esprit un peu aventureux peut-être, mais auquel on ne peut refuser ni l'intelligence la plus active ni la plus rare pénétration, parcourait avec M. Place le palais de Khorsabad, la ville et son enceinte, et il félicitait son collègue de la bonne fortune qui livrait à ses explorations ce sol d'une inépuisable richesse. « Pourquoi, ajouta-t-il en s'adressant à M. Place, borneriez-vous cette exploration au monticule principal et aux tertres de l'enceinte, quand vous avez sous vos pieds une ville entière à exhumer? » Et comme M. Place exprimait à ce sujet quelques doutes : « Je ne vous dis pas, reprit le colonel, que vous retrouverez toutes les rues et toutes les maisons, dont la plupart n'étaient probablement bâties qu'en terre et en briques crues ; mais il y avait d'autres édifices dans cette ville dont l'enceinte est encore si nettement tracée devant vous, car j'ai lu dans les inscriptions publiées par M. Botta ce passage souvent répété par le roi Sargon : « J'ai bâti une ville portant

construite à quelques lieues de là, sur la rive orientale du Tigre. Son emplacement est parfaitement indiqué par les traces de l'enceinte, située vis-à-vis de Mossoul et que traverse un ruisseau nommé *Khausser*. Les monticules de Koyoundjek et de Nabi-Younès sont compris dans cette enceinte. Khorsabad, découvert par M. Botta, et dont M. Place vient de compléter l'exploration, était en quelque sorte le Versailles de Ninive. Là se trouvaient le château de plaisance du monarque, les jardins qui en dépendaient et la petite ville, dont les courtisans, leur suite, la domesticité du palais et la garde du prince formaient la population.

« mon nom ; dans cette ville, j'ai construit un palais  
« pour moi-même, des temples pour les dieux avec  
« des logements pour les prêtres, des casernes pour  
« les soldats, des marchés pour les négociants et des  
« maisons pour les domestiques. »

Cette espèce d'évocation, faite sur le sol même de la vieille cité par un des prophètes de la science, avait vivement frappé M. Place. A quelques jours de là, comme il parcourait une partie de ce vaste emplacement renfermé entre les murailles de la ville, son attention fut arrêtée par une ondulation du terrain formant un léger renflement sur la plaine. Si les prévisions du colonel Rawlinson étaient fondées, ce mouvement du sol devait indiquer la présence de quelque ruine. M. Place résolut de s'assurer sur-le-champ de la vérité, et fit ouvrir une tranchée dans cet endroit. Quelle ne fut pas sa surprise, lorsqu'il rencontra presque à fleur de terre le sommet d'une pierre de marbre placée debout ! Continuant sa fouille, il en découvrit une seconde ; de proche en proche, sa tranchée s'agrandit et mit à jour quatre côtés d'une vaste chambre de 25<sup>m</sup>,8 de long sur 20<sup>m</sup>,40 de large, toute revêtue de plaques de marbre. Ces plaques, malheureusement, ne présentent ni sculptures ni inscriptions qui puissent faire connaître la destination de la salle découverte ; peut-être, pour éclaircir ce point obscur, faudrait-il déblayer tout le pavé de la chambre. Toujours est-il que la première ondulation du sol qu'on

ait attaquée cachait un édifice, et M. Place a constaté, dans l'enceinte comprise entre les murailles ruinées, la présence d'un certain nombre d'ondulations analogues. Sur un autre point, il a rencontré deux chambres dans lesquelles il a trouvé des gonds de portes et plusieurs objets en cuivre ; ailleurs, il a reconnu des pierres et des fragments de briques.

Toutes ces découvertes, à l'exception des dernières, c'est-à-dire des portes monumentales et de quelques-uns des édifices de la ville, ont été faites en 1852. Elles furent couronnées, on le voit, par de grands et beaux résultats, pour lesquels on ne saurait trop féliciter l'agent qui, ne disposant que de bien faibles ressources, a dû, pour les obtenir, creuser de profondes tranchées, ouvrir de larges tunnels, déplacer et faire transporter à dos d'homme plus de 4,000 mètres d'une terre argileuse et compacte. L'exploration de M. Place ne s'est pas bornée, toutefois, au palais de Khorsabad et à ses dépendances ; elle s'est étendue à un certain nombre de ces monticules artificiels que l'on rencontre sur la rive gauche du Tigre, dans un rayon de 10 lieues autour de Mossoul. Cette exploration n'a pas été moins fructueuse. Accompagné de plusieurs brigades d'ouvriers et luttant d'activité avec le colonel Rawlinson, le consul de France a occupé et fouillé successivement plus de trente de ces monticules, tels que Bachiecha, Karamles, Tell-Leben, Maltaï, Karakock, Djigan, etc.

Pour opérer ces fouilles sur les bords du Zâb , où les catholiques chaldéens avaient signalé plusieurs de ces monticules encore inexplorés, il a fallu choisir la plus mauvaise saison , et profiter des débordements du Tigre et de ses affluents, qui mettaient les explorateurs à l'abri des incursions des Arabes insoumis. Nos compatriotes se louent beaucoup de la résignation des ouvriers nestoriens et *djibours* qu'ils employaient , et qui , formant trois brigades de seize hommes chacune , les suivaient sans murmurer par les plus affreux chemins, malgré un vent et une pluie continuels. Grâce à la résolution et à l'activité du consul, cette petite armée de la science a pu explorer et prendre possession, à titre de premier occupant, de la plupart des points intéressants à fouiller avant que les agents de l'Angleterre, si actifs eux-mêmes, eussent pu s'y transporter. Sur l'un des deux monticules de Karamles , M. Place a rencontré , à très-peu de profondeur, des lits de briques superposés à des couches de sable et de bitume , tels qu'on en avait déjà signalé dans le palais de Khorsabad. Quelques-unes de ces briques, qui portent des inscriptions, ont été recueillies. Ce monticule renferme, sans aucun doute, les restes d'un palais assyrien. Sur le second monticule on a découvert des colonnes octogones en marbre, un tombeau vide, des fragments de marbre avec des moulures rappelant l'ordre dorique. M. Place pense, avec le colonel Rawlinson, que ces débris doi-



vent être parthes. Il a recueilli dans ses fouilles différents objets fort curieux, entre autres une jolie amphore à deux anses.

Sur la rive droite du Záb, dans des localités voisines des tribus arabes indépendantes, l'existence de plusieurs de ces monticules à ruines a été, de même, récemment constatée. Les principaux sont ceux de Tell-Chenef, portant des débris parthes, — d'Hamra, placé sur la rive même du Záb, où l'on a rencontré un monument chrétien en marbre, — de Tell-Leben et de Khod Élias, où l'on a reconnu de ces indices qui trompent rarement l'explorateur. Tous ces monticules s'élèvent au sud-est de Khorsabad. L'examen des monticules du nord a été plus profitable encore. Des tranchées ouvertes à Tell-Guirgor ont mis à découvert des jarres brisées renfermant des bracelets de métal, des grains de colliers de différentes substances et de couleurs variées, des fragments d'or provenant de pendants d'oreilles, un bracelet en or, des vases de différentes formes, dont quelques-unes se rapprochent de celles des lampes employées encore dans le pays.

Il y a lieu d'espérer beaucoup des fouilles que notre consul se propose de pousser activement dans ce monticule de Tell-Guirgor, qui ressemble singulièrement à celui de Shérif-Kan, où les Anglais, après un an de travail, font en ce moment de si belles découvertes en bijoux d'or, cylindres, vases de basalte sculptés et ivoires admirablement travaillés. M. Place a visité,

avec un égal soin, les collines de Semel et de Duloup, où ses tranchées ont amené la découverte de mortiers et autres vases singuliers; — de Guérépané, où il a reconnu un souterrain en briques, dans lequel on a rencontré des ossements, un fer de flèche et une inscription cunéiforme de quatre lignes. Cette inscription a été soumise au colonel Rawlinson, qui y a lu un nouveau nom de roi : c'est donc l'indice d'un monument assyrien. Mais la plus curieuse de ces explorations extérieures est celle du monticule de Maltaï.

Maltaï est une forte bourgade construite sur une colline, qui sépare la vaste plaine située en arrière de la première ligne des montagnes de la Mésopotamie. Les maisons, à un seul étage, couvertes de toits plats légèrement inclinés, s'étagent comme une série de terrasses au pied du château, vaste construction d'origine moderne. *Maltaï*, en chaldéen, signifie *entrée*. C'est donc à sa position que cette bourgade doit son nom. Au delà d'un petit ruisseau, qui coule au pied de l'éminence sur laquelle la ville est placée, s'élève une montagne escarpée présentant, à son sommet, de longues zones de rochers à pic, espèces de murailles naturelles. Sur l'un de ces pans de rochers on a sculpté de grands bas-reliefs qui comprennent trente-deux figures de 1<sup>m</sup>,33 de hauteur, occupant trois compartiments et représentant des personnages alignés à la file, tenant à la main le bâton du commandement, des couronnes ou anneaux, des rameaux

et autres objets, et portés eux-mêmes par des animaux, taureaux ou lions, qui diffèrent de ceux de Khorsabad en ce que tous n'ont pas les ailes, la tête humaine et la tiare. Tous ces personnages se dirigent processionnellement vers un chef ou roi qui porte, lui, la tiare assyrienne, et dont le costume a de l'analogie avec celui des figures des bas-reliefs de Khorsabad. Sauf la coiffure, qui rappelle la toque de nos magistrats et qui est surmontée d'une sorte d'ornement sphérique très-bizarre, les costumes des autres personnages ne diffèrent pas non plus essentiellement des costumes assyriens déjà connus.

Le monticule de Bavian, situé au nord-est de Khorsabad, présente, comme Maltaï, un grand nombre de ces bas-reliefs taillés dans le roc. Ces sculptures, qui ont été reproduites par la photographie, paraissent, à l'exception d'un petit nombre, fort dégradées par le temps. Elles sont évidemment l'ouvrage d'artistes assyriens, et représentent des personnages de dimensions colossales, qui ont aussi de l'analogie avec les figures des bas-reliefs de Khorsabad. Au-dessus de ces sculptures, et tout à fait au sommet du roc, une suite d'images des rois assyriens de grandeur naturelle, et cette fois semblables de tout point aux figures de Khorsabad, sont entaillées dans neuf grands compartiments. Quatre de ces sculptures, placées hors de la portée des destructeurs, sont dans un parfait état de conservation. Comme complément de ces intéres-

santes découvertes, on a reconnu, dans le ruisseau qui coule au pied de la montagne, un énorme bloc qui s'est détaché des flancs du rocher, et qui, d'une hauteur de plus de 80 mètres, a glissé dans la rivière; ce bloc est terminé, à chacune de ses extrémités, par une sorte de taureau ailé analogue aux taureaux de Khorsabad, mais dont la coiffure ressemble à celle des figures de Maltaï. Plusieurs personnages sculptés dans ce même bloc, qui n'a pas moins de 9 mètres de hauteur sur 6 de longueur, accompagnent ces taureaux. Ces sculptures, entaillées dans les flancs mêmes des montagnes et d'un aspect si grandiose, sont particulières à ces peuples primitifs; depuis, elles ont été imitées par les Perses et les Parthes, qui se sont inspirés des modèles assyriens<sup>1</sup>.

A l'ouest et au nord-est de Khorsabad, on signale encore les monticules de Tel-Eddeheb (*le mont de l'or*), où une vaste chambre a été découverte il y a quelques années; Ba-Kofa, vaste éminence occupée en partie par le cimetière d'un village chrétien, où on a rencontré de nombreux fragments de jarres; Tell-es-Kof, tertre élevé où quelques coups de pioche ont suffi pour mettre à jour des jarres et plusieurs vases en terre, qui, à en juger par les repro-

<sup>1</sup> Un homme intelligent, que M. Place avait envoyé à la découverte, lui a signalé différentes localités où l'on rencontre des bas-reliefs analogues à ceux de Maltaï et de Bavian; notre consul se propose de les étudier et de les décrire.

ductions photographiques, paraissent dans un bel état de conservation ; Djigân, dont l'existence a été révélée au consul de France par Aouchi, le chef de ses ouvriers. Ce monticule présente un vaste demi-cercle de 500 mètres de longueur sur 220 mètres de profondeur, dont le Tigre formerait la corde, c'est-à-dire deux fois la superficie du palais de Khorsabad. Sa position, au confluent du Tigre, qui baigne une de ses faces, et d'une petite rivière qui contourne les deux autres, paraît avoir vivement frappé notre missionnaire, comme l'emplacement le plus convenable pour un palais. Les ouvriers y ont rencontré quantité de grosses pierres disposées en forme de murailles, mais sans inscriptions ni sculptures, une coupe en terre de forme grecque, quelques fragments de poteries et une sculpture fort dégradée représentant un mouton.

Nabi-Younès, le tombeau du prophète Jonas, est un vaste monticule situé sur la rive gauche du Tigre, à égale distance de la ville de Mossoul et du monticule de Koyoundjek, dont il n'est séparé que par un petit ruisseau. Un beau village, couronné par la mosquée du prophète Jonas, couvre le sommet de cette éminence, jusqu'à ce jour restée inexplorée. Différents indices y annonçaient la présence de ruines assyriennes, et on l'avait signalée à l'attention des explorateurs français ; mais d'insurmontables difficultés avaient entravé l'exécution de cette partie de leurs instructions. La valeur des maisons qu'il eût

fallu acquérir, l'inviolabilité de la mosquée et de tout le terrain qui en dépend, à titre de *vak*, s'opposaient à toute exploitation immédiate. M. Place avait, néanmoins, entretenu directement, ou par l'entremise du chancelier du consulat, des relations amicales avec le *kiaïa-bey*, chef du village, et les principaux habitants ; il leur avait fait, à diverses reprises, de ces cadeaux auxquels les Orientaux paraissent surtout sensibles. On n'attendait qu'une occasion favorable pour commencer les travaux, lorsque, vers le milieu du mois d'octobre 1852, on apprit qu'un habitant du village, en creusant un *serdab* dans sa maison, avait découvert un taureau. M. Place se transporta sur-le-champ dans le *serdab*, et fit acte de prise de possession au nom de la France ; mais le prix singulier que les Européens attachent aux objets découverts dans les fouilles parait, à la longue, avoir éveillé la cupidité des Orientaux, car, au moment où M. Place installait ses ouvriers dans le *serdab*, le propriétaire du terrain exigea qu'il fût fait préalablement remise d'une somme de 8,000 piastres du Grand Seigneur. M. Place, ne se croyant pas suffisamment autorisé pour faire une pareille avance, dut suspendre ses travaux. Cette hésitation donna lieu à un singulier incident. Le pacha, saisi tout à coup de velléités archéologiques fort rares chez un Turc, détacha une brigade d'ouvriers pour continuer la fouille commencée. On ignore, jusqu'à ce jour, quel a été le résultat de ces travaux ; tou-

jours est-il que voilà le premier exemple de pareille concurrence faite, par les autorités locales, aux Anglais et aux Français. M. Place ne désespérait pourtant pas d'être réintégré tôt ou tard, par le pacha lui-même, dans les tranchées du Nabi-Younès.

Tels furent les résultats de ce qu'on pourrait appeler la première exploration de M. Place. L'Académie des inscriptions et belles-lettres en reconnut hautement l'importance, et déclara à l'unanimité que l'actif et intelligent consul avait bien mérité de la science. La saison des pluies, comme nous l'avons pu voir, n'avait pas ralenti son zèle, et, bien que ses ressources fussent épuisées, il se proposait de continuer ses recherches à ses frais, lorsque la maladie vint l'arrêter. Les grandes chaleurs de l'été, frappant sur un sol détrempé par des pluies diluviennes, avaient fait de Khorsabad un séjour vraiment empesté. M. Place et son compagnon, M. Tranchand, luttèrent pendant plusieurs jours contre le climat et la maladie ; mais bientôt il fallut céder : chaque jour, la chaleur augmentait d'intensité. Le thermomètre se maintenait, à l'ombre, entre 45 et 54 degrés ; au soleil, l'élévation de la température n'était plus appréciable : l'esprit-de-vin ou le mercure ne tardaient pas à atteindre le sommet des tubes, dont l'un marquait 63 et l'autre 65 degrés, et les faisaient éclater. M. Tranchand, gravement malade, fut transporté à Mossoul par les soins de M. Place. Ce dernier, atteint lui-même de

la dyssenterie, fut contraint de se retirer dans les montagnes du Kurdistan, où il ne recouvra ses forces qu'après un séjour de quelques semaines.

M. Place, à peine rétabli, aurait voulu reprendre ses travaux et mettre à profit les mois d'automne; mais les affaires du consulat et l'épuisement du crédit qui lui avait été alloué l'obligèrent à ajourner, pour le moment, toute opération importante. Ses ressources personnelles ne lui permettaient, en effet, que d'entretenir un petit nombre d'ouvriers qu'il transportait successivement sur plusieurs points, afin, surtout, de prouver que les travaux n'étaient pas abandonnés. Cependant, vers le milieu de novembre, ayant été informé de la prochaine arrivée de la mission anglaise, qui, à l'aide de puissants moyens mis à sa disposition, devait simultanément occuper un grand nombre de localités, M. Place se hâta de prendre possession d'un certain nombre de points intéressants qu'il n'avait pu encore reconnaître, tels que Solomié ou Resen et Kalah-Sherghat. Dans le courant du mois de décembre 1852, il fouillait le tertre d'Arbil ou Arbèles, qui domine la plaine que la victoire d'Alexandre a rendue fameuse. Dans les premiers jours du mois de janvier 1853, M. Place était de retour au monticule de Khorsabad, dont il ne voulait laisser aucun point inexploré.

Instruit par l'expérience, il procéda avec méthode, ne se bornant pas, comme la plupart des archéolo-



gues anglais, à faire ce qu'il appelle la chasse aux bas-reliefs, mais s'efforçant de reconstituer l'ensemble de l'édifice qu'il explorait, et de s'expliquer la destination de chacune de ses parties.

Les premières découvertes faites à Khorsabad avaient porté sur la partie du palais consacrée aux réceptions et sur les salles d'apparat. M. Place a étendu son exploration à toute une nouvelle partie du palais, qu'il appelle le *harem* et qui paraît avoir été consacrée au logement des femmes. Chacune des chambres qu'il a découvertes a une espèce d'alcôve élevée de 1<sup>m</sup>,50 au-dessus du sol, et qui paraît avoir été destinée à recevoir le lit. Le fond de l'alcôve était orné de cinq demi-colonnes encadrées par des pilastres revêtus d'un mastic noir. Chacune de ces chambres est isolée, n'a pas de fenêtre, et ne prend le jour que par une porte donnant sur une cour intérieure. M. Place fait remarquer que les *harems* de Mossoul sont encore aujourd'hui construits sur le même plan, la jalousie orientale étant la même qu'il y a trois mille ans et prenant les mêmes précautions.

Ces chambres, si mal éclairées, ne sont cependant pas dépourvues d'ornement. On a trouvé, dans l'une d'elles, des petits bas-reliefs en cuivre qui ont dû être appliqués sur une balustrade en bois. Cependant on ne rencontre pas, dans le harem, de bas-reliefs en pierre; les murs, en argile, sont revêtus d'un mastic blanc avec une plinthe noire, qui varie de 1 à 3 mè-

tres de largeur. L'escalier, en marbre, découvert, l'année dernière, par M. Place, conduisait à une chambre dallée, à alcôve ornée de colonnes : cette chambre, la plus belle, était séparée des autres ; ce doit être celle de la favorite ou de la mère du roi.

Le harem, comme les autres parties du palais, est construit en argile, et c'est ce qui ajoute à l'extrême difficulté de l'exploration. Dans une pièce revêtue de pierres ou de dalles, la fouille se suit aisément ; mais, quand on s'attaque aux parties construites en argile et sans revêtements, on n'a, pour se diriger, que la ligne sans épaisseur que forme la mince couche de mastic blanc ou noir dont on couvrait les lambris. Cette couche sépare seule le mur d'argile de l'argile accumulée entre ses parois, avec lesquelles, à la longue, elle ne forme plus qu'un seul massif d'une même densité. Ajoutez à cela que les murs n'ont jamais moins de 3 mètres d'épaisseur, ce qui est une cause d'erreur continuelle, les murs pouvant être pris pour les chambres, *et vice versa*.

M. Place paraît convaincu, aujourd'hui, que le système de couverture des salles et appartements était le même que celui des parties supérieures des portes de la ville, et que chaque chambre était surmontée par une voûte en terre. Ce sont ces voûtes qui, en s'écrasant, ont encombré les salles et tout conservé.

Remarquons, à ce propos, qu'une des singularités de l'architecture assyrienne, c'est la pauvreté, et en

quelque sorte la nullité des matériaux avec lesquels sont construits les plus somptueux édifices ; quelques briques séchées au soleil, du sable et du bitume à la base, de l'argile battue pour former les murs, les colonnes, les voûtes des salles et les cintres des portes, voilà en quoi consiste tout leur appareil. Les briques cuites et les pierres ne sont employées que très-exceptionnellement. Il est donc impossible de concevoir un système de construction plus grossier et plus simple ; mais cette négligence apparente, et qui tient moins encore à l'absence de matériaux convenables qu'à certaines conditions locales<sup>1</sup>, est complètement rachetée par la richesse de l'ornementation intérieure, où l'architecture et la sculpture polychromes, la peinture à fresque et sur émail empruntent à la palette toutes ses ressources et étalent toutes leurs pompes.

Nous devons parler maintenant des découvertes les

<sup>1</sup> M. Place fait observer que ce n'est pas le manque de pierres qui a fait employer l'argile pour la construction des palais de Khorsabad. Il y a, en effet, une montagne calcaire d'où les pierres qu'on a trouvées dans le palais ont été extraites, à environ 2 kilomètres du monticule. C'était la conséquence d'un système de construction dont le climat avait motivé l'adoption. En effet, aujourd'hui encore, les maisons assyriennes construites de cette façon sont les seules habitables l'hiver comme l'été, la terre restant constamment sèche et entretenant une température presque toujours égale.

M. Place, à propos de ces palais construits entièrement en argile, rappelle la prophétie de Nahum contre Ninive, quand le prophète s'écrie : Puisse l'eau, entre dans l'argile, foule-la aux pieds, mets-la en œuvre pour en faire des briques.

plus curieuses, peut-être, qui aient été faites par notre infatigable explorateur.

Voulant se rendre compte de ce qui pouvait exister en arrière de la double rangée de colonnes et de terrasses dont nous avons parlé plus haut, il avait ouvert sur ce point une longue tranchée, qui l'amena bientôt au pied d'un mur de 5 pieds de haut sur 24 pieds de long, entièrement revêtu de briques peintes et émaillées, d'une belle conservation.

Plus tard, cette découverte fut suivie d'une autre du même genre. Ces deux murs sont placés, en pendants, sur un des côtés de la grande cour du harem.

Le nombre des objets représentés sur chacun d'eux est de sept, savoir : deux personnages richement vêtus, dont l'un ouvre et l'autre ferme la marche, et entre eux un lion, un aigle, un taureau, un arbre et une charrue. Sur les deux murs, la disposition est la même ; seulement les hommes et les animaux se font face, marchant l'un vers l'autre. Les lions, qui, de cette façon, se trouvent en présence, ont la gueule ouverte, et sont traités avec une science et une énergie qu'on n'a pas surpassées, et dont le petit lion de bronze du musée assyrien du Louvre peut donner une idée. L'aigle et le taureau sont moins heureux : le taureau paraît grêler à côté du lion ; la musculature, néanmoins, est vigoureusement indiquée ; l'artiste paraît avoir eu, de plus, l'intention d'observer la perspective, car, figurant le taureau de profil, il

n'a laissé voir qu'une corne. Comme pour la frise des portes monumentales, le bleu sert de fond au tableau ; les figures sont coloriées en jaune rehaussé de bleu et de blanc par places, et entourées d'un filet noir qui accuse et précise la forme ; les rosaces à huit feuilles qui encadrent cette composition sont blanches.

On avait longtemps cru que l'art assyrien s'était renfermé dans certaines limites exceptionnelles et se bornait à une sorte d'application exclusive de la statuaire polychrome à la décoration monumentale. Cette dernière découverte nous prouve que la peinture, dans son application la plus durable, concourait également à la décoration des édifices.

La découverte de ces peintures assyriennes est d'autant plus précieuse qu'elle résout un problème archéologique sur lequel de récentes et heureuses recherches, que M. Fulgence Fresnel a faites sur l'emplacement de Babylone, avaient jeté une première lumière. Ctésias, médecin grec d'un des souverains Achéménides, dans la description qu'il nous a laissée du palais de Babylone qu'habitait son maître, parle de bas-reliefs en briques peintes qui ornaient les murailles de cet édifice. Ces peintures en émail représentaient des sujets de chasse que, d'après lui, Diodore a également signalés. M. Fulgence Fresnel, en fouillant les décombres du *kasr*, cette partie du palais de Nabuchodonosor, dont les débris forment une espèce de colline qui domine l'ensemble des ruines

de la ville, avait rencontré une grande quantité de briques émaillées dont les fragments paraissent appartenir aux peintures décrites par Ctésias. On y voit, en effet, des pieds de bêtes fauves, des queues et pattes de chiens, des dents de lions ou de panthères, des yeux humains, que M. Fresnel croit être ceux du roi et de la reine, représentés, selon Diodore, le roi perçant un lion, la reine lançant un javelot sur une panthère. Les peintures en émail trouvées par M. Place, qui a, en outre, rencontré des fragments de briques émaillées dans toutes les parties du palais, offrent une grande analogie avec les peintures babyloniennes, et nous font parfaitement comprendre l'application que les Assyriens faisaient de cet art à l'ornementation de leurs édifices. Cette découverte nous prouve une fois de plus que, aux origines de l'art, l'emploi de la peinture, comme celui de la sculpture, était purement décoratif. Ce n'est que plus tard, et chez les peuples de seconde civilisation, que la peinture se détache des murailles et se renferme dans des cadres plus étroits, qui peuvent être déplacés.

Indépendamment des peintures sur émail que nous venons de décrire, M. Place a reconnu, dans ses fouilles, l'existence de fresques qui ont dû recouvrir le mastic appliqué sur l'argile qui formait les murs. Malheureusement il n'a retrouvé ces fresques que par fragments, dans des murs écroulés, et il n'a pu en

recueillir qu'un seul morceau un peu considérable. Il paraîtrait que ces peintures, toutes d'ornementation, avaient un éclat et une vivacité singulières.

La découverte des peintures en émail ouvrit une veine heureuse dans les fouilles de *Khorsabad*. En effet, à chacune des extrémités de ce double mur couvert de briques peintes, on trouva une statue admirablement conservée, représentant un personnage revêtu d'une espèce de chape assyrienne, la barbe et les cheveux frisés, et tenant un vase entre ses mains. Ces statues, les premières qu'on ait rencontrées dans les fouilles de Mésopotamie, ont 4 pieds de hauteur; elles sont du même marbre gypseux que les bas-reliefs des salles. La tête est surmontée d'une espèce de chapiteau, qui ferait croire qu'elles servaient de cariatides et portaient quelque petite voûte. Autant que nous avons pu en juger par une épreuve photographique, les nus paraissent traités avec délicatesse. Il y a cependant loin de là à la statuaire grecque.

Nous devons signaler encore parmi les dernières découvertes de M. Place celle de la partie du palais de *Khorsabad* qu'il appelle *l'observatoire*. En fouillant un monticule conique plus apparent que les autres, M. Place a reconnu une salle ornée de pilastres à l'intérieur, et à l'extérieur une suite de degrés en briques formant une rampe fort douce, qui devait conduire à une plate-forme supérieure. M. Place suppose que cet édifice, semblable, sans doute, aux py-

ramides à degrés des Babyloniens, servait aux études des mages, une construction de cette importance et dont les débris argileux forment aujourd'hui une colline n'étant pas seulement destinée à prendre le frais.

M. Place a rencontré dans ses fouilles un certain nombre d'objets qui peuvent nous donner de curieux renseignements sur la métallurgie assyrienne. Le plus précieux de ces objets est une large feuille d'or, sans doute le revêtement d'une cuirasse ornée de dessins repoussés figurant des oves et portant une inscription en lettres cunéiformes frappées avec un coin de métal. Les objets en argent sont peu nombreux ; ce sont des lingots provenant, sans doute, de bijoux fondus par le feu qui a dévoré le palais.

Quant au cuivre, M. Place l'a rencontré en grande quantité, sous toutes les formes, employé à tous les usages, comme roues de chars, bas-reliefs, revêtements de colonnes en bois figurant la tige de palmiers, vases en forme de têtes de gazelles, casques semblables à ceux des guerriers représentés dans les bas-reliefs, gonds, pivots de portes, poulies, plats, clous à tête d'argent, boutons, cercles, pointes de lances, crochets à broder, aiguilles, clous, pitons, clochettes avec leurs battants, etc.

Mais la découverte métallurgique la plus précieuse qu'ait faite M. Place est celle du magasin des instruments en fer. La quantité rencontrée semble prouver que l'antiquité faisait un plus grand usage de ce mé-



recueillir qu'un seul morceau un peu considérable. Il paraîtrait que ces peintures, toutes d'ornementation, avaient un éclat et une vivacité singulières.

La découverte des peintures en émail ouvrit une veine heureuse dans les fouilles de *Khorsabad*. En effet, à chacune des extrémités de ce double mur couvert de briques peintes, on trouva une statue admirablement conservée, représentant un personnage revêtu d'une espèce de chape assyrienne, la barbe et les cheveux frisés, et tenant un vase entre ses mains. Ces statues, les premières qu'on ait rencontrées dans les fouilles de Mésopotamie, ont 4 pieds de hauteur; elles sont du même marbre gypseux que les bas-reliefs des salles. La tête est surmontée d'une espèce de chapiteau, qui ferait croire qu'elles servaient de cariatides et portaient quelque petite voûte. Autant que nous avons pu en juger par une épreuve photographique, les nus paraissent traités avec délicatesse. Il y a cependant loin de là à la statuaire grecque.

Nous devons signaler encore parmi les dernières découvertes de M. Place celle de la partie du palais de *Khorsabad* qu'il appelle *l'observatoire*. En fouillant un monticule conique plus apparent que les autres, M. Place a reconnu une salle ornée de pilastres à l'intérieur, et à l'extérieur une suite de degrés en briques formant une rampe fort douce, qui devait conduire à une plate-forme supérieure. M. Place suppose que cet édifice, semblable, sans doute, aux py-

ramides à degrés des Babyloniens, servait aux études des mages, une construction de cette importance et dont les débris argileux forment aujourd'hui une colline n'étant pas seulement destinée à prendre le frais.

M. Place a rencontré dans ses fouilles un certain nombre d'objets qui peuvent nous donner de curieux renseignements sur la métallurgie assyrienne. Le plus précieux de ces objets est une large feuille d'or, sans doute le revêtement d'une cuirasse ornée de dessins repoussés figurant des oves et portant une inscription en lettres cunéiformes frappées avec un coin de métal. Les objets en argent sont peu nombreux ; ce sont des lingots provenant, sans doute, de bijoux fondus par le feu qui a dévoré le palais.

Quant au cuivre, M. Place l'a rencontré en grande quantité, sous toutes les formes, employé à tous les usages, comme roues de chars, bas-reliefs, revêtements de colonnes en bois figurant la tige de palmiers, vases en forme de têtes de gazelles, casques semblables à ceux des guerriers représentés dans les bas-reliefs, gonds, pivots de portes, poulies, plats, clous à tête d'argent, boutons, cercles, pointes de lances, crochets à broder, aiguilles, clous, pitons, clochettes avec leurs battants, etc.

Mais la découverte métallurgique la plus précieuse qu'ait faite M. Place est celle du magasin des instruments en fer. La quantité rencontrée semble prouver que l'antiquité faisait un plus grand usage de ce mé-

tal qu'on ne l'avait supposé. Ces instruments, rangés symétriquement comme ils pouvaient l'être dans un magasin de l'État, formaient une espèce de mur de 6 mètres de longueur sur 2 mètres de hauteur, que l'explorateur a fait démolir et au centre duquel il a trouvé un grand nombre d'instruments que la rouille n'avait pas attaqués et dans un parfait état de conservation. Ce sont des pioches, des pics, des marteaux, des socs de charrues, des chaînes, crampons, etc. Le fer de ces instruments a une sonorité singulière; un forgeron, qui l'a essayé, l'a trouvé d'une qualité supérieure.

M. Place fait observer que les Assyriens savaient parfaitement combiner le fer et l'acier. En effet, la plupart des instruments destinés à tailler la pierre sont armés d'une pointe en acier bien trempé. Quelques-uns de ces outils pèsent jusqu'à 42 kilogrammes, ce qui suppose une race singulièrement vigoureuse.

Tel est, jusqu'à ce jour, le résultat des travaux de la mission de Mésopotamie. Dès à présent, il nous permet de restituer presque dans son ensemble, et dans chacun de ses détails, le monument de Khorsabad, regardé, à juste titre, comme le vrai type du palais assyrien. Les beaux dessins et les plans de M. Thomas aideront beaucoup à cette restauration. Le dessin colorié d'une des portes monumentales, avec son cintre de briques émaillées, nous assure la

restitution complète de ce monument, qui a été démonté et qui va être envoyé en France. A l'heure qu'il est, les gigantesques taureaux placés des deux côtés de la porte monumentale de Khorsabad ont franchi les 46 kilomètres qui séparent cette ville de Mossoul, et attendent, au bord du Tigre, les keleks ou radeaux qui doivent les conduire à Bassorah.

Cette fois, M. Place a tenu à transporter d'une seule pièce ces taureaux monstrueux, dont chacun ne pèse pas moins de 32,000 kilogrammes. Il n'est pas possible d'entrer ici dans les détails de cette opération, que les Turcs et les Arabes qualifiaient de *folie franque*; qu'il suffise de savoir que ces colosses hissés sur un chariot formé d'énormes poutres, et dont les quatre roues massives, de 1<sup>m</sup>,24 de diamètre sur 0<sup>m</sup>,92 d'épaisseur, tournaient sur de puissants essieux de fer, ont franchi sans accident l'espace qui les séparait du fleuve, trainés par un attelage de six cents hommes.

M. Place doit, en outre, rapporter les statues, les bas-reliefs, les murs en briques émaillées qu'il a fait démonter, et quantité d'objets de tout genre qu'il serait impossible d'énumérer ici, dont le poids total s'élève à plus de 220,000 kilogrammes, et qui forment la charge d'un navire.

On voit que, désormais, le musée assyrien du Louvre n'aura rien à envier aux collections formées en Angleterre.

On a, en Égypte, des monuments de date certaine qui remontent à plus de trois mille ans avant notre ère, et qui sont antérieurs aux pyramides. A cette époque, les Égyptiens transportaient, de Syène au Delta, d'énormes blocs de granit, les taillaient et les polissaient avec une perfection que, depuis, on n'a jamais surpassée. La construction de leurs édifices suppose une science arrivée à toute sa maturité. Vers ce même temps, leurs arts, leur écriture, leur religion paraissent fixés. Ce degré de civilisation laisse supposer une longue période d'essais et de tâtonnements, en un mot le temps nécessaire à l'éducation d'un peuple.

Les plus anciens monuments assyriens ne paraissent pas remonter à plus de douze ou quinze cents ans avant Jésus-Christ.

Ces monuments, qui deviennent de jour en jour plus nombreux, ont un style, un caractère communs et portent le cachet d'une même école. Ces artistes ignorés, et d'une si prodigieuse fécondité, qui décorèrent les premières cités que l'homme ait habitées, possèdent, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut, la plupart des secrets de leur art. Ils connaissent la structure du corps humain; ils savent en reproduire le mouvement et les attitudes avec une singulière énergie. Il y a plus, la manière dont sont traités les accessoires, particulièrement les arbres, les eaux, l'architecture, la flamme qui dévore les

édifices, annonce une sorte de parti pris absolu ou de manière qu'on ne rencontre que dans les écoles expérimentées et qui touchent à la décadence. Cependant, à côté de cette science acquise et toute conventionnelle, on sent, à certaines incorrections involontaires, ou qu'on n'a pas cherché à éviter, un art voisin encore de son enfance; c'est ainsi que l'œil se présente toujours de face, même dans les figures de profil, et que les deux pieds sont tournés dans le même sens. Ajoutons, cependant, que l'on a attribué à ces imperfections des intentions symboliques.

La science de l'observation ne manquait pourtant pas à ces premiers artistes, et l'on s'étonne, en étudiant leurs productions, de l'exactitude avec laquelle le caractère des différentes races humaines, le mouvement des animaux, et jusqu'à des accessoires, en apparence indifférents, sont généralement exprimés.

Grâce à M. Layard d'une part, et de l'autre à MM. Botta et Place, la parfaite connaissance de deux époques sinon extrêmes, du moins fort éloignées est aujourd'hui acquise à la science. Le palais de Nimroud, si soigneusement exploré par M. Layard, date, en effet, de la première année du règne d'Adala, c'est-à-dire de l'an 4200 avant J. C., et a, par conséquent, été construit il y a trente siècles, tandis que le palais de Khorsabad n'était pas encore complètement achevé en l'an 667, dernière année du règne de Sargon, l'avant-dernier roi d'Assyrie, c'est-

à-dire 533 ans plus tard. On peut, dès à présent, comparer les monuments de l'art assyrien, à près de six siècles d'intervalle. S'ils ne présentent pas de différences essentielles, nous reconnaitrons, toutefois, que cette comparaison est tout à l'avantage des monuments de Nimroud, dont la date est la plus ancienne, et qui offrent un degré d'achèvement et une délicatesse d'exécution qu'on ne rencontre pas toujours dans les sculptures du palais de Khorsabad. L'art assyrien qui brillait d'un si vif éclat, il y a trente siècles, avait dû traverser déjà une longue suite d'années. Il est donc probable que cet art, qui, pour nous, est tout nouveau, date de plus de quatre mille ans.

La civilisation assyrienne, comme la civilisation égyptienne, est bien antérieure à la civilisation grecque et romaine, et ces contrées de l'Europe, qui, depuis, ont joui d'un si haut renom, n'étaient encore que le refuge de quelques brigands ou de peuplades sauvages, quand les Égyptiens et les Assyriens occupaient le premier rang sur la scène du monde. Les temps historiques des Grecs commencent quand l'Empire assyrien disparaissait brusquement du théâtre du monde.

Si les monuments découverts par M. Place et par les missions anglaises jettent, chaque jour, de nouvelles lumières sur l'état social et politique des Assyriens, ils en donnent beaucoup moins sur leur re-

ligion, et leur théogonie est restée singulièrement obscure. Remarquons d'abord que, dans toutes les fouilles opérées jusqu'à ce jour, on n'a pas encore rencontré un seul temple ou un édifice consacré au culte. Des images des dieux sont figurées dans les bas-reliefs; mais on n'a pas non plus rencontré un simulacre isolé, une idole. Enfin ces images des dieux, sculptées, sont en très-petit nombre et, sauf une seule, le grand dieu aux quatre ailes d'aigle, présentent un caractère fort douteux. La religion des Assyriens se rapprocherait donc de la religion des juifs; ils n'auraient, comme eux, qu'un dieu, le dieu principal aux quatre ailes, Baal ou le dieu Nesroch; les dieux secondaires, qui n'ont que deux ailes, devant, sans doute, être assimilés aux esprits ou aux anges des Hébreux.

Il est certain que nous ne voyons jamais le dieu supérieur et les dieux inférieurs des Assyriens réunis pour concourir à une action commune, soit un combat, soit un conseil, comme ces dieux grecs qui figurent dans les bas-reliefs ou sur les vases antiques.

Un bas-relief assyrien du musée du Louvre nous représente, il est vrai, des espèces de dieux marins; mais ne sont-ce pas plutôt des monstres habitants des eaux, pareils aux tritons ou aux sirènes des Grecs, que l'artiste a voulu représenter, complétant, avec les serpents et les poissons, la population des mers.

On a voulu trouver aussi une grande analogie entre



les taureaux à tête humaine et ailés et les centaures ; les rapports nous paraissent fort éloignés. Les uns comme les autres sont des monstres, et, à tout prendre, les monstres assyriens sont moins déraisonnables que les monstres grecs. Notre éducation nous a accoutumés aux centaures, qui, pour nous, sont des personnages possibles et en quelque sorte existants ; ils sont cependant bien moins rationnels que les taureaux de Ninive. Ces taureaux, après tout, n'ont qu'un corps d'animal surmonté d'une tête humaine qui le dirige ; à tout prendre, la vie serait possible. Comment, au contraire, ses fonctions pourraient-elles s'exercer à travers le double corps d'homme et de cheval du centaure ?

M. de Longperrier fait remarquer avec beaucoup de justesse que le dieu supérieur des Assyriens avait plus d'une analogie avec le dieu des Hébreux. Il accompagnait le monarque dans les combats. Des bas-reliefs le représentent lançant des traits du haut du ciel, quand le roi en fait autant sur la terre. Comme le *Jéhovah* de la Bible, il était donc aussi le dieu des armées.

M. de Longperrier fait également remarquer l'analogie qui existe entre les grands lions ailés à tête humaine de Nimroud et l'animal symbolique que décrit Daniel dans sa vision, ce lion qui avait des ailes d'aigle et qui représentait l'empire d'Assyrie. On retrouve aussi, dans les sculptures de Ninive, l'animal

emblématique à dix cornes que décrit Daniel. Ces cornes sont adaptées à la tiare et formaient une espèce de couronne qui n'avait rien de choquant.

Les ailes ne paraissent pas, du reste, avoir été exclusivement réservées aux dieux ; on les voit attribuées aux personnages royaux. Ces ailes indiquaient alors la mort, le passage d'un monde dans l'autre.

A d'autres points de vue, les dernières découvertes faites en Assyrie n'ont pas une moindre importance. L'esthétique de ces races antiques, qui habitaient les plaines de la Mésopotamie, nous est révélée en même temps que leur religion et leur histoire.

L'esprit de système s'est emparé de ces découvertes et a bâti, sur les nouveaux fondements qu'elles lui présentaient, plus d'une ingénieuse théorie. La plus spécieuse, celle qu'une partie de l'école anglaise place aujourd'hui au rang des vérités acquises et incontables, est celle qui tend à faire descendre des vallées du Tigre et de l'Euphrate tout ce qui tient au mode ionique dans les arts, tandis que tout ce qui tient au mode dorique serait dérivé de la vallée du Nil. Cette proposition nous semble bien absolue ; il ne nous paraît pas prouvé, en effet, que le mode ionique ne fût pas très-familier aux Égyptiens, quelque prédilection qu'ils eussent pour le dorique. Ils durent, dans leurs fréquents rapports avec les Grecs, même après la première colonisation, leur transmettre les deux formes, tandis que les Assyriens, qui ne pouvaient avoir

avec la Grèce que des relations très-éloignées, disparaissaient du théâtre de l'histoire quand les Grecs commençaient à s'y montrer. Reconnaissons maintenant que, au point de vue architectonique, la base de plusieurs des colonnes de la grande salle de Xercès, à Persépolis, est presque identique avec la base de colonnes grecques; que la même ressemblance existe entre la base d'une des colonnes de Passargade et celle des colonnes du temple de Samos, et qu'elle se rencontre dans d'autres détails d'architecture.

Le lotus, cet ornement caractéristique de l'ordre ionique, se montre très-fréquemment dans l'ornementation des édifices assyriens; mais les Égyptiens aussi en ont fait un grand usage, et dans l'une et l'autre architecture il figure comme symbole des forces actives de la nature, de la lumière, du feu et de la végétation. Or cet ornement typique a été introduit en Grèce avec l'ordre ionique. Perfectionné par le goût exquis de la nation, il a revêtu cette forme noble et délicate que nous lui voyons dans l'Erechthæum et dans d'autres monuments athéniens.

Il existe entre les deux arts d'autres points de rapport également frappants. Tels sont, par exemple, certains ornements guillochés, les palmettes et les rosettes assyriennes et persépolitaines. Nous devons, toutefois, reconnaître que la Grèce a donné à ces détails un degré de perfection qui n'appartient qu'à elle seule.

On observe également une beaucoup plus grande analogie entre la sculpture assyrienne et la sculpture grecque qu'entre la statuaire égyptienne et la statuaire assyrienne. C'est ainsi que les Assyriens, renonçant à certaines habitudes conventionnelles des Égyptiens, comme, par exemple, de figurer le monarque plus grand que les autres personnages, se rapprochent du naturalisme grec dans leurs bas-reliefs. La richesse des costumes, l'attitude des personnages, leurs mouvements, leurs actions distinguent entre eux les rangs et les castes. Rien de conventionnel, rien de surnaturel; c'est la réalité prise sur le fait, un peu idéalisée, peut-être, quant à la saillie des muscles, mais ne rappelant en aucune façon les attitudes symboliques et hiératiques des sculpteurs égyptiens ni les monstruosité de la statuaire indienne.

Le principe de l'art assyrien, comme le principe de l'art grec, est donc l'imitation de la nature; mais, tandis que les Assyriens se plaisent surtout à reproduire les faits historiques et les actes de la vie humaine, les Grecs s'attachent de préférence aux scènes mythologiques où la divinité est en jeu. Ajoutons que toute idée d'idéal, de beau idéal semble étrangère aux Assyriens. Cette idée est le principe de l'art grec.

Il existe un trop petit nombre de statues assyriennes pour qu'on puisse établir une comparaison entre la statuaire assyrienne et la statuaire grecque. Il est probable que cette rareté des statues tient surtout aux

matières que les Assyriens employaient. L'ivoire et le bois doré ou colorié se sont détruits; les métaux précieux, le cuivre même ont été une autre cause de ruine. Le petit lion en bronze qu'on voit au musée assyrien du Louvre est un admirable spécimen de cet art et égale les plus beaux monuments du même genre que les Grecs nous ont laissés. Les cariatides trouvées récemment par M. Place ont un grand aspect de naïveté, et, à en juger par les photographies que nous avons sous les yeux, elles offrent des parties nues, comme les bras, qui sont parfaitement traitées. Mais quel intervalle immense sépare ces essais incomplets des cariatides du temple d'Érecthée ?

Les peintures en briques émaillées sont fort curieuses et témoignent d'une grande habileté pratique et d'un parti pris qui appartient à des artistes consommés. Nous ne pensons pas, néanmoins, qu'il puisse exister la moindre analogie entre les peintures monumentales des édifices ninivites et celles qui décoraient le Pœcile. On pourra, sans doute, retrouver çà et là une palmette ou une rosette à peu près identique, mais ce sont là de ces rencontres que l'art ornemental a souvent présentées; nous avons peine à y reconnaître une preuve de filiation très-directe entre les deux arts.

Cette même analogie qu'on a signalée entre l'art assyrien et l'art étrusque, qui n'est, comme on sait, qu'un dialecte de l'art grec, ne nous paraît pas plus dé-

montrée. Après tout, pourquoi s'étonner de quelques similitudes et bâtir des systèmes sur des rencontres souvent fortuites et qui peuvent facilement s'expliquer? Les arts comme l'humanité dérivent forcément d'une souche commune. Tout homme, qu'il soit Assyrien, Égyptien ou Grec, a une main, un pied, une oreille, un œil à peu près semblables.

L'art assyrien, qui nous offre une forme inconnue, un mode d'expression tout à fait nouveau, et non pas seulement un dialecte, témoigne de la fécondité inventive de l'homme, qu'on est toujours disposé à croire épuisée. Bien que l'architecture ninivite pêche par une de ses bases, la construction, elle ne nous présente pas moins, au point de vue de la combinaison des lignes et de l'ornementation intérieure et extérieure, un art complet. Le choix et le meilleur emploi possible des matériaux caractérisent l'art égyptien; l'idéal a illustré l'art grec. L'art assyrien, basé sur une puissante réalité, diffère essentiellement de chacun d'eux; pétrifié, dans son germe, par les influences locales et les préjugés de l'immobile Orient, sous certains rapports, il est resté sauvage et n'a jamais atteint à la perfection.

Ainsi que nous l'avons fait remarquer, il existe une différence sensible, quant à l'exécution, entre les monuments de Nimroud et ceux de Khorsabad, qui leur sont postérieurs de plus de cinq cents ans. Cette même décadence paraît s'être continuée dans la période de

temps qui s'écoule de la fondation de Khorsabad à la construction des édifices de Persépolis. Dans ces palais construits avec des matériaux plus riches, nous ne retrouvons déjà plus ces sculptures si intéressantes et si variées des édifices ninivites. Ces combats, ces scènes de chasse, ces paysages, toutes ces représentations de l'histoire de la vie du monarque, qui donnent tant d'intérêt aux bas-reliefs de Nimroud ou de Khorsabad, ont disparu. Ce ne sont plus que de longues processions royales ; à peine rencontre-t-on une action ou un groupe dans les bas-reliefs persépolitains. L'exécution est également faible ; le dessin est incorrect et sans accent ; les personnages n'ont ni ce cachet d'individualité ni cet aspect de réalité qui caractérisent l'ancien art. Il y a la même différence entre les sculptures de Persépolis et celles de Nimroud qu'entre les bas-reliefs des colonnes et arcs romains et les sculptures du Parthénon. En revanche, la construction des palais de Persépolis est bien supérieure à celle des monuments de Nimroud et de Khorsabad. L'emploi du marbre et de la pierre est substitué à la brique et à l'argile, et accuse un art architectural autrement complet. Ainsi donc, s'il y a série descendante des premières aux dernières époques pour la sculpture, il y a série ascendante pour tout ce qui tient à l'architecture ; c'est le contraire de ce qui s'est manifesté chez d'autres peuples, par exemple chez les Égyptiens et les Grecs.

Il existe dans l'art assyrien et dans son analogue, l'art babylonien, une vaste lacune entre la construction inachevée de Babel et l'architecture des édifices de Nimroud, Koyoundjek et Khorsabad. Cette lacune sera-t-elle jamais remplie? Il est probable, cependant, qu'avant d'arriver à la vérité, à la précision de forme des bas-reliefs de Nimroud, ces premiers artistes ont dû longtemps tâtonner.

Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'au fond le principe de l'art est le même aujourd'hui qu'il y a quatre mille ans dans ces régions du centre de l'Asie et dans la Perse, leur voisine. Le bas-relief du dernier roi, Futteh-Ali-Shah, taillé dans le roc et qui le représente à cheval et tuant un lion, a une extrême analogie avec les bas-reliefs assyriens.

---



## IV.

## L'ART BABYLONIEN.

« Babylone semblait être née pour commander à toute la terre. Ces peuples étaient pleins d'esprit et de courage. De tout temps, la philosophie régnait parmi eux avec les beaux-arts, et l'Orient n'avait guère de meilleurs soldats que les Chaldéens. »

Bossuet, dans ce peu de mots, nous fait connaître l'importance de Babylone, qui, sous le second empire d'Assyrie, devint la capitale du royaume, et qui, sous Nabuchodonosor I<sup>er</sup> et Nabuchodonosor II, fut au moment de dominer l'univers.

Chaque peuple a des prétentions à une haute antiquité ; mais, sous ce rapport, nul ne l'emporte sur les Chaldéens. Le prêtre Bérosee faisait remonter l'empire de Babylone et de la Chaldée au commencement du monde. Cette première dynastie avait quelque chose du gigantesque des races antédiluviennes ; elle comprenait dix rois, dont le premier serait Alorus et le dernier Xysuthrus, et elle avait régné quatre cent trente-deux mille ans.

Débrouiller le chaos de ces origines et mettre d'ac-

cord Bérosee, Syncelle, Polyhistor, Hérodote, Ctésias et tous ceux qui se sont occupés de la chronologie babylonienne nous paraît impossible. Nous préférons nous en rapporter aux livres saints, qui placent les commencements des royaumes de Babylone et de Ninive à la cinquième génération après le déluge, deux mille deux cent dix-huit ans environ avant notre ère. Le fondateur de Babel ou Babylone serait Nemrod, « le fort chasseur devant l'Éternel. »

Outre Babel, Nemrod aurait fondé les villes d'Érec<sup>1</sup>, Accad et Chalne<sup>2</sup>, au pays de Scin'har<sup>3</sup>. Du pays de Babel sortit Assur, qui bâtit Ninive, Rebooth-Hir, Kalah et Resen, entre Ninive et Kalah, qui est une grande ville.

La Bible, en mentionnant Nemrod et Assur, les constructeurs de ces premières villes, les désigne suffisamment comme les fondateurs de l'empire de Chaldée et de l'empire d'Assyrie.

A l'époque de Nemrod, la religion des Babylo-

<sup>1</sup> Aujourd'hui Warkah, comme l'ont reconnu MM. Fulgence Fresnel et Oppert.

<sup>2</sup> Aujourd'hui Niffar.

<sup>3</sup> Ce pays de Scin'har n'est-il pas le même que le Schin'ar ou pays de Sennaar de M. Fulgence Fresnel? C'est là que, selon la Genèse, les premiers hommes, après le déluge, bâtirent la première ville et élevèrent la première pyramide à degrés, la plus haute qui ait jamais existé (un stade olympique, soit 569 pieds de roi de hauteur).

M. Fresnel ajoute : « Comme Moïse nous apprend que la ville et la tour de Babel furent bâties dans un champ de la terre de Schin'ar, il s'ensuit que le Birs-Nimroud, masse imposante, seule ruine grandiose,

niens paraît avoir été un déisme pur, analogue du déisme des Juifs, qui, plus tard, se corrompt et se changea en idolâtrie. C'est alors que Nemrod est adoré sous les noms de *Bel*, *Baal* (roi, seigneur), et confondu avec le soleil. Les Juifs ne tombèrent jamais absolument dans ces erreurs.

Syncelle nous a conservé la liste de la première dynastie chaldéo-babylonienne.

Les Chaldéens, selon lui, furent les premiers qui prirent le titre de *rois*. Le premier de ces rois fut Évéchius, que nous connaissons sous le nom de *Nemrod*. Il fonda Babylone et régna six ans et demi. Vient ensuite Chomasbelus, Porus, Nechubes, Nabius, Oniballus, Zinzerus ou Chinzir. Ces six rois régnèrent deux cent dix-huit ans et demi. Cette première dynastie comprenait donc sept rois et aurait eu une durée de deux cent vingt-cinq ans.

M. Oppert, l'un des membres de la mission qui, dans ces dernières années, a exploré la Babylonie, et dont tout à l'heure nous ferons connaître les travaux, a trouvé et décrit un curieux vase qui paraît avoir ap-

véritablement grandiose de toute la région babylonienne, située dans le voisinage d'un canal qui est nommé Sindjar, doit occuper l'emplacement de la tour de Babel, que l'on identifie d'ordinaire avec la pyramide à degrés de Belus, temple, observatoire et tombeau. »

Mais, alors, comment n'a-t-on pas rencontré au Birs-Nimroud comme à Kalah-Sheghat de ces briques des rois de Sennaar, antérieures à l'établissement de l'empire assyrien et remontant à 1400 avant J. C., dont les Anglais possèdent un si grand nombre dans leurs collections ?

partenu à l'un de ces premiers monarques chaldéens.

Sous Zinzerus ou Chinzir, vers le **xvi<sup>e</sup>** siècle avant notre ère, une invasion de pasteurs arabes, analogue à l'invasion des Hyscos de l'Égypte et à la conquête arabe sous les successeurs de Mahomet, s'empare de la Babylonie, dont les peuples étaient tombés dans la mollesse. Ninive et les Assyriens, plus aguerris et mieux défendus, résistèrent aux conquérants, qui ne purent les soumettre. Loin de là, trois siècles plus tard, un roi d'Assyrie, du nom de *Belus*, attaqua les Arabes, amollis, à leur tour, par les délices de Babylone, les chassa et réunit cette ville à son empire. C'est alors que Babylone fut la tributaire de Ninive et la seconde capitale de l'empire.

Ninus, fils de Belus, agrandit cette dernière ville, à laquelle il donna son nom. Sémiramis, sa femme, se passionna, de son côté, pour Babylone, récemment conquise, et, par ses fondations, lui donna une nouvelle splendeur. A en croire les historiens grecs, cette reine aurait construit des murs qui avaient 365 stades de circuit, des quais, des ponts, une galerie, espèce de tunnel qui passait sous l'Euphrate; un lac qui servait à la décharge de ce fleuve; des pyramides à degrés ou jardins suspendus; enfin tous ces ouvrages qui, après plusieurs siècles, excitaient encore, par leur grandeur, l'admiration d'Alexandre et de ses soldats.

Mais un fait positif, et auquel les travaux de la

dernière mission de Babylonie donnent un haut degré de certitude, contredit formellement les spéculations auxquelles les historiens grecs se sont livrés sur ces anciennes époques, et semble presque de nature à reléguer les exploits et les travaux de Sémiramis au rang de ces contes dont les Orientaux, amis du merveilleux, sont si prodigues.

La plupart des briques trouvées à Babylone même, au Kasr, parmi les ruines des principaux édifices de cette ville, et dans toute la contrée environnante de Bagdad au Birs-Nimroud, portent l'estampille de Nabuchodonosor II.

On se rappelle le songe de ce prince, expliqué par Daniel, et sa folie, quand, se croyant transformé en animal, « il mangea du foin comme un bœuf, et que, son corps étant trempé par la rosée du ciel, les cheveux lui crurent comme les plumes d'un aigle, et les ongles comme les griffes d'un oiseau <sup>1</sup>. »

Cette folie de Nabuchodonosor dura sept années, pendant lesquelles sa femme, Amuthis ou Nitocris, princesse originaire d'Écbatane, dans la Médie, prit les rênes de l'empire. Les femmes sont extrêmes en tout, dans le bien comme dans le mal ; Nitocris, pendant sa régence, fit preuve d'une activité prodigieuse et déploya les talents d'une grande reine. Aussi Hérodote, qui se passionne assez aisément, nous semble-t-il avoir dépouillé Sémiramis d'une

<sup>1</sup> Daniel, ch. IV.

partie de son prestige en faveur de sa brillante rivale.

Quoi qu'il en soit, Nitocris sut gouverner avec autant de modestie que de gloire et de bonheur. Nous ne rencontrons, en effet, son estampille sur aucune des briques qui appartiennent aux monuments qu'elle a fondés, mais toujours la marque du malheureux époux au nom duquel elle régnait.

Ces briques marquées au nom de Nabuchodonosor confirment pleinement, d'ailleurs, ces paroles que le prophète Daniel met dans sa bouche : « N'est-ce pas là cette grande Babylone dont j'ai fait le siège de mon royaume, que j'ai bâtie dans la grandeur de ma puissance et dans l'éclat de ma gloire <sup>1</sup> ! »

Sur cette restauration de la vieille Babylone, ou plutôt sur la fondation d'une Babylone nouvelle juxtaposée à l'ancienne, l'histoire profane est d'accord avec les livres saints.

Diodore et les Grecs, sur la foi de Ctésias, médecin de leur pays attaché à la cour d'un des monarques achéménides, successeurs des rois chaldéens, attribuaient à Ninus et à Sémiramis, ces personnages mythiques, toutes les merveilleuses constructions de Babylone.

Le Chaldéen Bérosee s'inscrit en faux contre cette opinion et accuse de mensonge les historiens grecs. Josèphe <sup>2</sup> nous a conservé le passage suivant de son

<sup>1</sup> Daniel, IV, 27.

<sup>2</sup> Josèphe, *Antiqu.*, 60.

histoire chaldéenne, qui ne me paraît laisser aucun doute sur l'origine de plusieurs de ces grandes fondations :

« Napobolassar, roi de Babylone, étant mort dans la ville des Babyloniens après vingt-neuf ans de règne, son fils Nabuchodonosor revint en Babylonie et prit les rênes de l'empire..... Il restaura la ville antique et en construisit une autre auprès d'elle. Ce prince, pour plaire à sa femme (Nitocris), née chez les Mèdes, et qui aimait les paysages montagneux, fit bâtir les jardins suspendus. »

M. Fulgence Fresnel fait observer avec beaucoup de justesse que ces jardins suspendus répondaient, d'ailleurs, à un besoin du pays. L'objet principal de ces édifices élevés était, en effet, d'obtenir la plus grande ventilation et la plus basse température possibles dans les nuits d'été.

Ce besoin devait être plus impérieux encore pour une princesse née à Ecbatane, et qui, du milieu des montagnes de la Médie, se trouvait transportée dans des plaines dont M. Fulgence Fresnel compare la température à celle de la fournaise des trois jeunes hommes de Daniel <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pendant trois mois consécutifs, de onze heures du matin jusqu'à quatre heures et demie du soir, dit M. Fresnel, nous avons eu une chaleur qui oscillait entre 32 et 36° Réaumur à l'ombre, au nord, dans un courant d'air. Ce terme de 36°, point extrême de l'échelle du seul thermomètre que la mission possédât, a été atteint en juillet et août, et M. Fresnel est certain qu'il eût été dépassé, si l'échelle eût été plus étendue.

A l'occasion de cette confusion entre les reines Nitocris<sup>1</sup> et Sémiramis, M. Fulgence Fresnel fait fort bien remarquer que, pour les Grecs transportés en Asie, le seul nom de Sémiramis répondait à toutes les questions de l'histoire ancienne. C'est ainsi que, en Égypte, Pharaon et son premier ministre, Joseph, expliquent tout et répondent à tout. A Bagdad, c'est Nemrod qui a tout fait ; dans l'Yémen, c'est Scheddah, fils d'Aad ; au Hedjáz, ce sont les Beni-Hélát. De même, dans nos pays, tous les camps retranchés appartiennent à César, toutes les anciennes chaussées à la reine Brunehaut.

Le livre de Daniel renferme l'histoire de Nabuchodonosor depuis le commencement de son règne jusqu'au renversement de l'empire assyrien par les Mèdes et les Perses. Il nous donne les détails les plus

due. « Pour moi, ajoute-t-il, qui avait déjà passé douze ans de ma vie au delà du tropique, j'ai été réduit à m'envelopper dans des draps mouillés, au grand effroi et malgré les remontrances de tout notre monde. » M. Fulgence Fresnel, rapport adressé à M. le ministre d'État.

M. F. Fresnel a une prétention plus ambitieuse et plus délicate, c'est celle d'avoir retrouvé *l'œil bleu* de la reine Nitocris sur l'un des fragments de briques émaillées qu'il a recueillis au Kasr ; un œil colossal comme celui de Junon, Βασις. Diodore nous raconte, d'après Ctésias, que cette princesse était représentée, sur les mosaïques des murs intérieurs du palais, lançant un javelot sur une panthère. C'est sur les fragments de ces mosaïques, trouvés au Kasr, que M. Fresnel a retrouvé cet œil bleu, auquel une Mède, une fille du Nord, lui paraît avoir des droits incontestables. M. Fresnel a bien aussi retrouvé deux *yeux noirs*, qui ne peuvent être que ceux du roi Nabuchodonosor, descendant de Nemrod, fils de Chus, et par conséquent de race noire ou bronzée.



précis sur la politique, les mœurs et les superstitions des Babyloniens, et contient, sur leurs arts, les particularités les plus curieuses. C'est ainsi que, dans le récit du festin de Balthasar, nous voyons le roi, ses femmes, ses concubines et les grands de sa cour boire dans les vases d'or et d'argent qui ont été apportés du temple de Jérusalem, louant leurs dieux d'or, d'argent, d'airain, de bois et de pierre ; ce qui nous prouve que, dans la composition de leurs idoles, ou leur statuaire, les Babyloniens faisaient usage de toutes les matières.

La chronique des trois jeunes hommes à la fournaise nous apprend également que les rois de Babylone élevaient des statues colossales des plus riches matières. En effet, la statue que le roi Nabuchodonosor avait fait ériger dans la campagne de Doura<sup>1</sup>, et devant laquelle tous les hommes, de quelque nation, de quelque tribu, de quelque langue qu'ils fus-

<sup>1</sup> M. Fresnel place la campagne de Doura de Daniel dans l'enceinte même de Babylone, où il a retrouvé un canal qui porte, sans la moindre altération, le nom biblique de Doura. Nabuchodonosor rex fecit statuam auream... et statuit eam in campo *Dura* provincie Babylonis (Dan., III, 1).

N'est-il pas rationnel d'admettre que l'inauguration de cette statue dut avoir lieu dans la capitale de l'empire chaldéen, dit M. Fresnel, ou dans son voisinage immédiat, et non pas, selon les données géographiques de Polybe et d'Isidore Charax, au confluent du Chaboras avec l'Euphrate, à 100 lieues de Babylone, bien qu'il y eût, à cet endroit, un lieu du nom de *Doura* ? M. Oppert a signalé un autre Doura, situé dans le voisinage de Babylone, et croit avoir rencontré dans cette localité le piédestal de la fameuse statue d'or.

sent, devaient se prosterner au moment de la dédicace, sous peine d'être jetés dans la fournaise, était d'or et avait 60 coudées de haut sur 6 de large, c'est-à-dire 90 pieds de hauteur sur 9 de large à la base; il doit y avoir là erreur de proportion.

L'histoire de ce dieu Bel, de boue au dedans, d'airain au dehors, auquel les Babyloniens offraient, chaque jour, douze mesures de farine du plus pur froment, quarante brebis et six grandes cuves de vin pareilles, sans doute, à celles qui ont été trouvées dans le cellier des rois assyriens, à Khorsabad, et la façon dont le prophète Daniel convainquit ses prêtres de supercherie, nous initient aux mystères du temple babylonien. Ajoutons que, dans leur naïveté, ce récit et celui de la mort du grand dragon, que les Babyloniens adoraient, touchent presque au comique et nous prouvent que, de tout temps, les hommes furent les mêmes, faciles à duper, faciles à s'irriter, et, quand leurs passions et leurs faiblesses sont en jeu, se refusant à la lumière et voulant être trompés (1).

<sup>1</sup> Daniel mangeait à la table du roi, et le roi l'avait élevé en honneur au-dessus de tous ceux qui étaient aimés de lui.

Les Babyloniens avaient alors une idole nommée *Bel*, pour laquelle on sacrifiait tous les jours douze mesures de farine du plus pur froment, quarante brebis et six grands vases de vin.

Le roi honorait aussi cette idole, et il allait tous les jours l'adorer. Mais Daniel adorait son Dieu, et le roi lui dit : Pourquoi n'adorez-vous point Bel? Daniel répondit au roi : Parce que je n'adore point les idoles qui sont faites de la main des hommes, mais le Dieu vivant qui a créé le ciel et la terre, et qui tient en sa puissance tout ce qui a vie.

Sous le-bizarre et fameux Nabuchodonosor et sous sa femme Nitocris, l'empire habylonien atteignit le plus haut degré de puissance. « Quels ouvrages n'en-

Le roi dit à Daniel : Croyez-vous que Bel ne soit pas un dieu vivant? Ne voyez-vous pas combien il mange et combien il boit chaque jour? Daniel lui répondit en souriant : O roi, ne vous y trompez pas; ce Bel est de boue au dedans et d'airain au dehors, et il ne mangera jamais.

Alors le roi, entrant en colère, appelle les prêtres de Bel, et leur dit : Si vous ne me dites qui est celui qui mange tout ce qui s'emploie pour Bel, vous mourrez.

Mais si vous me faites voir que c'est Bel qui mange toutes ces viandes, Daniel mourra, parce qu'il a blasphémé contre Bel. Daniel dit au roi : Qu'il soit fait selon votre parole.

Or il y avait soixante-dix prêtres de Bel, sans leurs femmes, leurs enfants et leurs petits-enfants. Le roi alla avec Daniel au temple de Bel.

Et les prêtres de Bel lui dirent : Nous allons sortir dehors, et vous, ô roi, faites mettre les viandes et servir le vin; fermez la porte du temple, et la scellez de votre anneau.

Et demain au matin, lorsque vous entrerez, si Bel n'a point tout mangé, nous mourrons tous, ou bien Daniel mourra pour avoir rendu un faux témoignage contre nous.

Ils parlaient ainsi avec mépris et se tenaient assurés, parce qu'ils avaient fait sous la table de l'autel une entrée secrète, par laquelle ils venaient et mangeaient ce qu'on avait servi pour Bel.

Après donc que les prêtres furent sortis, le roi mit les viandes devant Bel, et Daniel commanda à ses gens d'apporter de la cendre, et il la répandit partout le temple devant le roi, la faisant passer par un crible. Ils sortirent ensuite et fermèrent la porte du temple, et, l'ayant scellée du cachet du roi, ils s'en allèrent.

Les prêtres entrèrent durant la nuit, selon leur coutume, avec leurs femmes et leurs enfants, et mangèrent et burent tout ce qui avait été servi.

Le roi se leva dès la pointe du jour, et Daniel avec lui. Le roi lui dit : Daniel, le sceau est-il dans son entier? Daniel répondit : O roi, le sceau est dans son entier.

**treprit-il point dans Babylone! s'écrie Bossuet; quelles murailles, quelles tours, quelles portes et quelle enceinte y vit-on paraître! Il semblait que l'ancienne**

Aussitôt le roi, ayant ouvert la porte et voyant la table de l'autel, jeta un grand cri, en disant : Vous êtes grand, ô Bel, et il n'y avait point en vous de tromperie!

Daniel commença à rire, et, retenant le roi afin qu'il n'avancât pas plus avant, il lui dit : Voyez le pavé; considérez de qui sont ces traces de pieds.

Je vois, dit le roi, des traces de pieds d'hommes, de femmes et de petits enfants; et il entra dans une grande colère.

Il fit alors arrêter les prêtres, leurs femmes et leurs enfants, et ils lui montrèrent les petites portes secrètes par où ils entraient et venaient manger tout ce qui était sur la table.

Le roi les fit donc mourir, et il livra l'idole de Bel en la puissance de Daniel, qui la renversa avec son temple.

Il se trouva aussi en ce lieu un grand dragon que les Babyloniens adoraient.

Et le roi dit à Daniel : Vous ne pouvez pas dire présentement que celui-ci ne soit un dieu vivant; adorez-le donc.

Daniel lui répondit : J'adore le Seigneur, mon Dieu, parce que c'est lui qui est un dieu vivant; mais celui-ci n'est point un dieu vivant.

Que s'il vous plaît, ô roi, de me le permettre, je tuerai ce dragon sans me servir d'épée ni de bâton. Le roi lui dit : Je vous le permets.

Daniel prit donc de la poix, de la graisse et du poil, et, ayant fait cuire tout cela ensemble, il en fit des masses, qu'il jeta dans la gueule du dragon; et le dragon creva. Daniel dit : Voilà celui que vous adoriez.

Les Babyloniens ayant appris ceci en conçurent une extrême colère, et, s'étant assemblés contre le roi, ils dirent : Le roi est devenu juif; il a renversé Bel, il a tué le dragon, et il a fait mourir les prêtres.

Étant donc venus trouver le roi, ils lui dirent : Abandonnez-nous Daniel? ou autrement nous vous ferons mourir avec toute votre maison.

Le roi, voyant qu'ils le pressaient avec tant de violence et étant contraint par la nécessité, leur abandonna Daniel.

Ils le jetèrent aussitôt dans la fosse des lions, etc.

(DANIEL, ch. XIV.)

tour de Babel allât être renouvelée dans la hauteur prodigieuse du temple de Bel, et que Nabuchodonosor voulût, de nouveau, menacer le ciel ! » A en croire d'anciennes traditions, ce prince aurait poussé ses conquêtes jusque dans la Libye et en Espagne.

Sous ses successeurs amollis, dont Daniel fut le ministre, qui aimaient la vérité, mais qui ne savaient ni la faire accepter ni la faire respecter par leurs sujets, qui les appelaient des rois juifs, la race chaldéenne fut vaincue une dernière fois et asservie par les Mèdes et les Perses. Maître, à son tour, de Babylone, Alexandre fut séduit par l'aspect de grandeur de cette ville et songea à en faire la capitale de son vaste empire ; mais la mort ne lui permit pas d'accomplir ses projets. Cette mort porta à la splendeur de l'antique cité chaldéenne un coup dont elle ne se releva jamais ; sa ruine fut rapide et justifia bientôt les paroles des prophètes :

« Cette grande Babylone, cette reine entre les royaumes du monde, qui avait porté si haut l'orgueil des Chaldéens, sera détruite comme le Seigneur renversa Sodome et Gomorrhe.

« Elle ne sera plus jamais habitée ; elle ne se rebâtitira point dans la suite de tous les siècles ; les Arabes n'y dresseront pas même leurs tentes, et les pasteurs n'y viendront point pour s'y reposer.

« Mais les bêtes sauvages s'y retireront ; ses maisons seront remplies de dragons ; les autruches y vien-

dront habiter et les satyres y feront leurs danses <sup>1</sup>. »

La prophétie suivante est la seule, peut-être, qui ne se soit pas accomplie :

« On ne tirera point de toi de pierre pour l'angle de l'édifice ni de pierre pour le fondement; mais tu seras éternellement détruite, dit le Seigneur <sup>2</sup>. »

En effet, Ctésiphon et Bagdad ont été construites avec des matériaux provenant des ruines de Babylone; aujourd'hui la petite ville musulmane de Hillah et plusieurs villages s'élèvent sur son emplacement, et sont bâtis avec les briques de ses palais et de ses temples, portant l'estampille de ses rois; et ces temples et ces palais sont comme autant d'inépuisables carrières exploitées, encore de nos jours, par les sakkharah ou extracteurs de briques.

M. Oppert, membre de l'expédition française de la Babylonie, dont nous avons raconté la formation et dont la direction avait été confiée à M. Fulgence Fresnel, a réuni, sur l'histoire primordiale des peuples qui ont habité ou conquis la Chaldée, des documents d'une haute importance et qui éclaircissent bien des points restés obscurs.

M. Oppert paraît croire à l'existence de deux Babylones, celle de Sémiramis et celle de Nabuchodonosor, construites toutes deux sur l'emplacement des ruines actuelles, et M. Fulgence Fresnel partage la

<sup>1</sup> Isaïe, ch. XIII.

<sup>2</sup> Jérémie, ch. LI, vers. 26.

même opinion. Au reste, le *Moudjelibèh*, le *Kasr*, le tumulus d'*Amran-ibn-Ali*, et tout cet énorme amas de débris qui couvrent la rive gauche de l'Euphrate, représentent assez le cadavre de la double capitale d'un double empire, qui, à travers différentes révolutions, aurait duré près de deux mille ans.

M. Oppert a reconnu l'emplacement des jardins suspendus de Sémiramis et a fouillé leurs ruines, connues aujourd'hui sous le nom de la colline d'*Amran-ibn-Ali*. Dans ces fouilles, il a recueilli un grand nombre d'objets qui vont enrichir les collections du Louvre, et ses observations lui ont permis d'essayer une restauration ingénieuse, mais tant soit peu conjecturale, de ces jardins si fameux.

M. Oppert a opéré, avec beaucoup de soin et à travers mille difficultés, le relèvement trigonométrique de l'emplacement de Babylone. Cette opération lui a permis de donner le plan détaillé de cette ville immense, qui présentait un carré de 23 kilomètres de côté. Il est vrai que des champs cultivés, destinés à garantir la population des horreurs d'une famine en cas de siège, étaient compris dans cette enceinte, et que la ville proprement dite ne couvrait guère qu'une superficie de 20 kilomètres carrés, c'est-à-dire environ la moitié de l'espace occupé aujourd'hui par Paris. C'est sur l'emplacement de ces ruines et au bord de l'Euphrate qu'est bâtie la ville florissante de Hillah.

La résidence royale, qu'il ne faut pas confondre avec la ville habitée, hors de laquelle elle était située, était renfermée dans la grande enceinte fortifiée et constituait, à elle seule, une véritable ville entourée d'une triple muraille, l'une en briques cuites cimentées avec du bitume, les autres en briques crues, et couvrant, sur les deux rives de l'Euphrate, un espace de près de 7 kilomètres carrés. Là étaient réunis le palais, la forteresse et les fameux jardins suspendus. Le *Birs-Nimroud* (la tour de Babel), l'édifice le plus important de la contrée, était placé dans le quartier le plus éloigné du centre de la ville, qui s'appelait jadis *Borsippa*. Ce monument et ce quartier étaient distants de l'enceinte royale de plusieurs lieues ; environ trois fois la distance de l'arc de triomphe de l'Étoile et du quartier environnant au quartier central de la Cité.

Le panorama suivant, esquissé sur place par M. Oppert, et que nous extrayons d'une lettre qu'il nous adressait, de Bagdad, l'an dernier, fera mieux connaître la configuration de la région babylonienne, son état présent, et même son état passé, que toutes les restitutions faites à distance :

« C'est du minaret <sup>1</sup> de Hillah que se présente le mieux le panorama de la Babylone actuelle. En se

<sup>1</sup> M. Oppert nous raconte qu'il était monté sur le minaret de Hillah, accompagné d'un janissaire, et avec la permission du pacha. Six semaines après son ascension, le croissant, mal raccommodé, tomba pendant un



tournant vers le sud-ouest, on aperçoit d'abord la masse gigantesque du Birs-Nimroud, le Borsippa et Borsif, des anciens Grecs et Juifs. C'est ici que les rabbins originaires de Babylone placent le théâtre de la confusion des langues, et, chose remarquable, le nom de Borsippa peut s'expliquer par *tour des langues*. Le Birs-Nimroud domine le panorama de Babylone de quelque partie qu'on le voie. A 200 mètres de là s'élèvent les tumulus immenses d'Ibrahim-el-Khalil, où, d'après les auteurs orientaux, le patriarche ou premier musulman Abraham a été jeté dans une fournaise ardente, par ordre de Nemrod. Je place ici les temples de Borsippa dont parle Nabuchodonosor et la nécropole des Chaldéens. Une inscription trouvée, sur ce point, dans un tombeau, est datée de Borsippa, le trente du mois (illisible) de la quinzième année de Nabonide, 540 ans avant Jésus-Christ.

« Placé sur le minaret Hillah, on aperçoit dans le lointain, à la distance de quatre heures et dans la direction du sud, la belle forêt de Sameri, entourée de tumulus. A travers une éclaircie, on voit la ruine

violent orage. On ne manqua pas d'attribuer cet événement au chien de giaour, qui avait écrit des formules d'imprécations sur le minaret. « Mais, ajoute M. Oppert, ces messieurs, ayant déjà eu occasion de faire ma connaissance, se bornaient à soupirer sur ma scélératesse en prenant le café et en fumant la pipe, et je leur laissais cette innocente distraction. Du reste, le minaret étant sunnite et eux schiites, ils semblaient enchantés, au fond, de ce tour joué aux Turcs, qu'ils craignent énormément. »

Mouckhallat, à la limite de l'antique Babylone, avec les temples de Dwayra et de Deylem, si ce dernier amas de poussière, comparable à un plateau assez étendu, ne représente pas plutôt une des fortifications de l'ancienne ville.

« En se tournant toujours vers la gauche, les palmiers de Tenhareh et de Dablah laissent apercevoir le filet argenté de l'Euphrate, sur la rive gauche duquel l'œil ne rencontre qu'une plaine aride, sans ces plantations de palmiers qui donnent un certain charme à l'aspect de la rive arabe. Quelques tumulus clairsemés, mais cachés à l'observateur placé sur le minaret, ne peuvent interrompre la triste monotonie de ces parages. Le plus méridional et le plus considérable de ces tumulus porte le nom de *Moudjelibèh*, et peut avoir fait partie de l'enceinte de Babylone. Ce n'est qu'au nord-est que l'œil trouve un point de repos que lui offre la grande masse de l'Oheymir et des tumulus qui l'entourent. C'est ici que je place la partie nord-est de la ville de Nabuchodonosor.

« Maintenant, en nous tournant vers le nord, nous apercevons la forêt et la coupole d'Ali-ibn-Hassan, évidemment bâtie sur l'emplacement d'un ancien temple, et plus dans le lointain une mosquée consacrée au roi Salomon, qui représente également un édifice antique. Tout à fait au nord de Hillah apparaît Babil, dont la partie supérieure seule émerge des palmiers qui bordent les rives de l'Euphrate de Hillah

jusqu'à Soura, où j'ai reconnu l'emplacement de l'école judaïque, jadis célèbre berceau du Talmud babylonien (deux heures et demie de Hillah). Une éclaircie nous laisse apercevoir le tumulus d'Amran avec ses coupoles. Mais la végétation cache entièrement le Kasr, à l'exception du fameux arbre Athlèh<sup>1</sup>.

« En quittant maintenant la Mésopotamie pour rentrer en Arabie, on voit, au loin, comme une ondulation interrompant la ligne droite de l'horizon, le Khodr, et on rencontre successivement, dans le vaste désert du nord-ouest, le Sheikh-Edris, avec une mosquée ornée de peintures grotesques; le Sheteighèh et le Tell Ghazalik. Mais, vers le sud-ouest, la végétation recommence; les palmiers de Tahmasia et de Scherifeh, s'élevant sur des terrains jadis sacrés, cachent à la vue les marais et les eaux de Hindigèh, qui se montrent vers le sud-ouest et qui nous ramènent vers le Birs-Nimroud, d'où nous étions partis. »

Cette description de M. Oppert, l'un des membres les plus éclairés et les plus actifs de la mission française de la Babylonie, nous conduit naturellement sur le terrain exploré par cette mission. Un rapide examen de ses travaux achèvera de nous faire connaître l'état actuel de décomposition de la vieille cité, que les exagérations grecques et les imprécations des prophètes ont rendue si fameuse.

<sup>1</sup> Cet arbre est loin de remonter au temps de Nabuchodonosor; j'ai vu des habitants de Hillah qui se rappellent l'avoir vu petit.

La mission de la Babylonie avait été instituée, en même temps que celle de la haute Mésopotamie, dans les derniers mois de l'année 1854. Au moment où ses membres quittaient la France, nous saluons ainsi son départ : « Dans quelques semaines, ces courageux missionnaires de l'art vont être à l'œuvre. Babylone et Ninive n'auront plus de mystères pour eux, et qui peut prévoir les surprises nouvelles que leur ménagent ces plaines de la Mésopotamie, qui naguère nous ont révélé tout un art, et le vieux sol de la Chaldée? C'est là qu'apparurent les premières villes que l'homme ait fondées, Babylone, Achad, Resen, Chalé, Nachor, Ur, la ville d'Abraham. Quel intérêt offriront à leurs recherches les ruines de ces cités contemporaines des premiers âges du monde! »

Nous avons vu plus haut que, pour ce qui concerne la haute Mésopotamie, nos prévisions avaient été justifiées, et nous avons fait connaître les beaux résultats de l'exploration de M. Place. Si la mission de la Babylonie a été moins heureuse et n'a pas produit tout ce qu'on en espérait, M. Fresnel, qui la dirigeait, et MM. Oppert et Thomas, ses courageux collaborateurs, ne s'en sont pas moins livrés à cette *exploration sérieuse* du sol de Babylone, que l'Académie des inscriptions et belles-lettres avait réclamée.

Longtemps renfermée dans Bagdad par une de ces guerres ou révoltes locales dont le pays est si souvent le théâtre, ce ne fut que vers le commencement

de l'été de 1852 que la mission put commencer ses travaux. MM. Oppert et Thomas, dans une première excursion à Séleucie et à Ctésiphon, mesurèrent et dessinèrent la magnifique ruine appelée *l'arc de Cos-roës*, monument à la fois babylonien et byzantin, qui, selon M. Oppert, n'a résisté aux vols des constructeurs de Bagdad que par sa surprenante solidité, tout le reste de Ctésiphon ayant été transporté dans cette ville. Nos voyageurs reconnurent que la Mésopotamie, à la hauteur de Bagdad, avait été couverte successivement de centres de population très-considérables. En effet, tout l'espace compris entre Séleucie et Hillah est couvert de débris de poteries et de briques appartenant à des constructions de différentes époques. MM. Oppert et Thomas, après être restés deux jours à Ctésiphon, revinrent, de nuit, à Bagdad. « Je ne suis pas de ces hommes à *clair de lune*, comme on en trouve surtout en Germanie, dit M. Oppert ; mais l'aspect de Ctésiphon et de Séleucie, vus au clair de lune, a réellement quelque chose de saisissant. »

Cette excursion avait lieu, en juin, le 7 juillet suivant, M. Fresnel et ses compagnons s'étaient établis à Hillah, sur le sol même de l'ancienne Babylone ; le 15, les fouilles et l'exploration de la ville biblique commencèrent.

Cette exploration porta d'abord sûr le tumulus du *Kasr* et sur le groupe d'*Amran-ibn-Ali*, où furent ouvertes les premières tranchées. Ces fouilles furent

assez productives en petits objets en pierres dures, en statuettes et terres cuites d'un travail grec ou parthe, ces dernières d'un style tout à fait barbare.

Les recherches de MM. Fresnel et Oppert tendaient particulièrement à fixer la position des divers édifices de Babylone. Il résulterait de leur exploration que le monticule ruine d'*Amran-ibn-Ali* appartiendrait à l'époque la plus ancienne, et serait formé par les débris des constructions de Sémiramis ; que le *Kasr*, où toutes les briques portent le nom de Nabuchodonosor, remonterait à ce monarque ; enfin Babel ou le *Moudjelibéh* ( la bouleversée ) appartiendrait à différentes époques, mais ne serait plus la fameuse tour de Babel que MM. Fresnel et Oppert retrouvent dans le *Birs-Nimroud*, situé, comme nous l'avons vu, à plusieurs heures des autres ruines. Le colonel Rawlinson partage, à cet égard, leur opinion et paraît fixé sur l'identité du Birs-Nimroud avec Borsippa, la *tour des langues*.

La grande enceinte, qui, selon MM. Fresnel et Oppert, ne comprendrait pas moins de 25 lieues carrées, ne présente, à l'exception du Birs-Nimroud, situé à son extrême limite vers le sud, qu'une vaste plaine coupée de canaux, et quelques tumulus, d'une faible hauteur, disséminés sur son étendue.

Dans les premières fouilles exécutées sur l'emplacement du *Kasr*, indépendamment des briques portant le nom de Nabuchodonosor, M. Fresnel fit la

trouvaille de nombreux morceaux de briques émaillées, couvertes de fragments ou parties de figures d'hommes et d'animaux, et d'inscriptions cunéiformes dont les caractères, en émail blanc, se détachent sur un fond d'azur. A son avis, ces fragments sont la preuve irrécusable de l'identité du Kasr et du palais de Nabuchodonosor, que décoraient ces grandes mosaïques en briques émaillées, représentant des sujets de chasse, que Ctésias et Diodore ont décrites. Cette découverte, concordant d'une manière si exacte avec les descriptions, laissées par ces deux auteurs, de ces peintures appliquées sur des briques sculptées en relief et soumises ensuite à la cuisson, a certainement une véritable importance historique et archéologique. La rencontre que M. Place faisait, vers le même temps, dans un des palais des souverains de Ninive, d'une de ces mosaïques émaillées, encore appliquée au mur, y ajoute un haut intérêt.

L'éminence ou tumulus que forment les débris du Kasr, le palais-citadelle des rois de Babylone, et ceux d'autres grands édifices contigus qui s'élevaient au nord de la ville<sup>1</sup>, et que les modernes Babyloniens

<sup>1</sup> Tels que le tumulus le plus septentrional de Babylone, qui ne porte pas d'autre nom de Babel. C'est ce nom à la fois biblique et moderne qui fit croire à Pietro della Valle, Beauchamp et autres que le tumulus ainsi appelé par les villageois du voisinage était un reste de « la tour de Babel. » Ces voyageurs n'avaient pas vu le Birs-Nimroud, et d'ailleurs le mot Babel ne signifie pas, en arabe, « la tour de Babel, » mais bien la ville de Babylone. (Rapports inédits de M. F. Fresnel.)

appellent *Moudjelibèh* (la bouleversée), ne présente qu'un amas confus de débris pulvérulents. M. Fresnel compare ce monticule à une immense carrière de briques en exploitation depuis la mort d'Alexandre, et d'où sont sorties toutes ces bourgades qui occupent différents points de l'emplacement de la ville antique. Cette exploitation, conduite sans méthode, a transformé les débris du vieux palais en un véritable chaos. Il n'est donc permis de hasarder que de très-vagues conjectures sur l'ensemble de ce vaste édifice.

M. Fresnel a reconnu, toutefois, que l'Euphrate, en se portant d'occident en orient, comme le prouvent la différence de niveau de ses bords et l'escarpement de la rive orientale corrodée par ses eaux, avait frayé son nouveau lit à travers les substructions du grand palais, qui paraissent s'étendre au loin sous les eaux mêmes du fleuve.

M. Thomas, architecte attaché à l'expédition, profitant du moment où les eaux de l'Euphrate étaient descendues au-dessous de leur niveau ordinaire, a fouillé des massifs adhérents à ces substructions, et y a rencontré des sarcophages en terre cuite d'une exécution grossière, mais qui, par l'étrangeté de leurs formes et par l'exiguïté de leurs dimensions, ont fixé l'attention des membres de l'expédition. Leur largeur n'est, en effet, que de 40 centimètres, leur longueur de 36 centimètres, et leur hauteur de 50 centimètres. Le corps placé dans ces espèces d'urnes



devait être replié sur lui-même, les genoux touchant au menton, les bras croisés entre la poitrine et les cuisses, formant une sorte de paquet. M. Fulgence Fresnel suppose que ces sarcophages n'étaient destinés qu'aux cadavres des classes infimes de la cité. Bien que ces sarcophages aient été trouvés au niveau des anciennes substructions des palais babyloniens et qu'on pût les croire d'origine chaldéenne, MM. Fresnel et Oppert les regardent comme appartenant aux Parthes.

Une tranchée, poussée à une profondeur de 5 à 6 mètres à travers les débris du Kasr, permit, en outre, aux explorateurs de reconnaître que les fondations du palais avaient été sapées en tous sens par les anciens carriers ou sakkharah. Les parties restées cohérentes ressemblent à d'énormes roches et menacent d'une mort certaine les ouvriers, sur lesquels elles sont comme suspendues. Ces fragments, composés de briques de 1 pied carré liées entre elles par un mortier de chaux, sont entassés dans une telle confusion, qu'il n'est pas d'architecte, quelque active que fût sa pénétration, qui pût, non pas restituer l'ancien édifice, mais seulement établir quelques conjectures probables sur sa forme et son véritable emplacement.

« Cet emplacement, ajoute M. Fresnel, est cependant indiqué par d'énormes pans de mur de 2 à 3 mètres d'épaisseur, qui n'occupent qu'un point de cette *mer de débris* et semblent n'avoir d'autre desti-

nation que d'attester un grand naufrage. Sur une des collines culminantes, un arbre solitaire, le plus vieux de toute la contrée, le célèbre *athlèh*, ce tamarin que Rich prit pour un *salix*<sup>1</sup> (en vertu, sans doute, du psaume *Super flumina Babylonis*), se présente à quelques rêveurs comme un dernier rejeton des arbres des fameux jardins suspendus; tout le reste n'est que poussière.

« On conçoit, en effet, que, durant un laps de tant de siècles, tous les édifices ou objets, petits ou grands, qui se trouvaient à la surface ou dans les couches supérieures, aient dû être ou détruits ou enlevés. »

Un seul monument était resté sur place à demi renversé et enseveli dans les débris de la partie nord-est du Kasr; c'est un groupe colossal représentant un lion terrassant un homme. M. Fresnel l'a fait relever et replacer en quelque sorte sur sa base. Ce groupe, qui n'acquiert d'importance que par sa masse, est très-fruste et tout à fait dégradé. La matière est un granit gris ou noir extrêmement grossier et sans homogénéité. M. Thomas a reconnu que l'artiste chaldéen, grec ou persan qui avait entrepris l'exécution de ce morceau de sculpture n'avait jamais achevé son travail, que, de plus, les barbares ont mutilé; par exemple, le mufle du lion a été intégralement

<sup>1</sup> Bien qu'il n'ait jamais été question de *saules* dans le texte hébreu.

enlevé. M. Fresnel ajoute que le même sujet, exécuté en marbre blanc et couvert d'inscriptions cunéiformes, se retrouve à Suse, l'ancienne résidence des rois de Perse; c'est donc un sujet essentiellement *persan*, et nullement babylonien ou chaldéen; et, comme le sculpteur persan a laissé son groupe inachevé, il est plus que probable qu'il se rapporte au règne du dernier Darius, Darius Codoman, en qui s'éteignit la dynastie des Achéménides.

On songea un moment à faire rapporter en France le groupe colossal; mais son état de dégradation et l'énorme dépense qu'eût occasionnée le transport ont fait abandonner ce projet.

L'une des découvertes les plus intéressantes qui aient été faites par l'expédition française est celle des tombeaux trouvés dans le tumulus d'*Amran-ibn-Ak*, au sud de Kasr, et que l'on regarde comme la partie la plus ancienne de Babylone. Ce monticule, ainsi que les groupes d'Homayra et de Babel, faisait partie des palais royaux de la rive gauche de l'Euphrate. Des tranchées, ouvertes sur un point que les sakkharah nomment El-Kobour (les tombeaux), ont amené la découverte de plusieurs sarcophages renfermant des squelettes bardés de fer et portant des couronnes d'or. Les squelettes, à l'exception de quelques parties du crâne, étaient réduits en poussière; mais le fer, bien qu'oxydé, et l'or des couronnes, sont encore parfaitement distincts et pondérables. M. Fresnel re-

garde ces tombeaux comme macédoniens et les rapporte aux compagnons d'Alexandre ou de Séleucus. Les couronnes d'or ne sont, à proprement parler, qu'un bandeau ou frontal garni de six feuilles de laurier ou d'une sorte de peuplier du pays, trois à droite, trois à gauche, ayant leurs pointes tournées vers le milieu du front. La ciselure de ces feuilles est assez délicate, et les nervures sont nettement accusées. Au-dessous du bandeau, on rencontre toujours une certaine quantité d'or en feuilles, qui couvrirait probablement les yeux, ou qui tenait lieu du masque d'or réservé aux riches dans d'autres contrées. La quantité de fer qui accompagne quelques-uns de ces cadavres est tout à fait surprenante. L'un d'eux était comme enveloppé tout entier d'une bande de ce métal, de 7 centimètres de largeur sur 4<sup>m</sup>,40 de longueur. Dans l'un de ces tombeaux, on a rencontré des pendants d'oreilles et point de fer. C'était sans doute le tombeau de la femme d'un des guerriers.

La construction de ces sarcophages gréco-babyloniens est des plus simples. Ce sont de petits murs parallèles, distants l'un de l'autre de 0<sup>m</sup>,70 et longs de 2<sup>m</sup>,70, construits en briques ou mortiers de plâtre. Ces murs sont surmontés d'un toit dont les versants sont formés de briques juxtaposées à plat; d'autres briques entières scellées avec le plâtre ferment exactement chacun des bouts du tombeau.

Non loin des tombeaux macédoniens d'Amran, on

a découvert un autre tombeau de femme d'une construction identique. Ce tombeau renfermait plusieurs statuettes en marbre ou en albâtre représentant Vénus, Junon, et un personnage coiffé d'un bonnet phrygien, à demi couché. C'est un ouvrage grec d'une bonne exécution. Ce même tombeau renfermait des bijoux, tels qu'opales montées en bagues, pendants d'oreilles d'un travail compliqué, boucles d'or, etc.; mais le squelette n'avait pas de couronne d'or.

Indépendamment de ces trouvailles, ces fouilles, abandonnées et reprises à diverses fois; ont amené la découverte d'une quantité de petits objets, tels que médailles de bronze et argent, bijoux en or et pierres, instruments en ivoire, figures en bronze, albâtre et terre cuite massive, animaux en pierre dure, bronze et argent, amulettes, vases en albâtre, sphéroïdes, cônes et disques en pierre dure, vases ou fioles en verre doré grecs, persans ou chaldéens; verreries ou verroteries, cylindres en pierre dure, terres cuites fines avec inscriptions, petits objets usuels, gâteaux en terre cuite, dont l'un contient un contrat babylonien; pierres noires, fragments de poterie avec des inscriptions cunéiformes offrant plusieurs styles différents, et qui ont déjà exercé la pénétration de M. Oppert et du colonel Rawlinson.

Il faut ajouter à ces objets un grand nombre de briques avec inscription, dont quelques-unes sont absolument nouvelles, d'autres remarquables soit par

des variantes précieuses pour le philologue, soit par une rare netteté de l'empreinte.

Cette collection, qui, à ce que M. Fulgence Fresnel nous assure, ne craint point le parallèle avec aucune autre formée sur le même site, remplit quarante caisses, pesant environ 2,000 kilogrammes, et va être prochainement dirigée sur Paris ; l'un de ses principaux mérites et celui sur lequel M. Fulgence Fresnel paraît surtout insister, c'est la complète certitude de son origine babylonienne, ayant été formée tout entière d'objets recueillis ou d'acquisitions faites sur l'emplacement même de la ville chaldéenne.

D'autres résultats de la mission, moins saisissables peut-être pour la foule, mais sur lesquels MM. Fresnel et Oppert ont droit d'insister, c'est ce que l'on pourrait appeler les résultats scientifiques. Leur séjour prolongé à Hillah et sur le sol de Babylone a mis, en effet, ce dernier à même de dresser la carte la plus exacte de la ville et de la contrée environnante, d'étudier plusieurs questions, souvent controversées, pendantes depuis plus d'un siècle, dont le haut intérêt ne pouvait être méconnu, et de les résoudre en parfaite connaissance de cause, c'est-à-dire *de visu*, la toise ou le graphomètre à la main.

Tels sont les travaux de l'expédition française. On ne peut méconnaître leur importance. Mais la curiosité était vivement excitée ; l'imagination marche vite lorsqu'il est question de Babylone, et l'on attendait

beaucoup plus. Toutefois il ne serait pas exact de dire, comme on l'a fait, que cette expédition ait complètement échoué. Il est plus juste de reconnaître qu'elle a fait ce qu'il était humainement possible de faire, et qu'elle a obtenu à peu près les seuls résultats qu'on était en droit d'attendre, eu égard aux moyens mis à sa disposition.

Divers reproches ont été adressés au chef qui les dirigeait. Le plus sérieux est de n'avoir opéré, en quelque sorte, que sur le sol de Babylone, et de n'avoir pas étendu son exploration à d'autres localités, particulièrement à Niffar et à Warkah, deux points du bas Euphrate qui promettaient, à ce que l'on croyait, une riche moisson archéologique.

Ce reproche nous paraît grave; aussi M. Fresnel s'est-il vivement défendu contre cette accusation. Nous citerons avec quelque étendue, comme propres surtout à compléter les notions que nous avons recueillies sur Babylone et les villes ruinées du bas Euphrate, les réponses qu'il adressait à ce sujet soit à l'administration, soit à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres :

« Je m'estime heureux, dit-il, que ma détresse financière m'ait empêché de tenter, aux dépens de la France, une expérience coûteuse et improductive. M. Loftus, envoyé par une société de souscripteurs, au nombre desquels S. M. le roi de Prusse figure pour une somme de 50,000 fr., vient de passer quatre

mois à explorer la Chaldée et n'en a presque rien rapporté. Sur une localité voisine de Warkah, à Sunderah, il a découvert des empreintes de cylindres bien conservés à la vérité, mais sur terre crue ; rien en terre cuite, si ce n'est une seule statue acéphale ; rien en marbre, albâtre, basalte, pierre dure, etc. ; point de sculptures ; beaucoup de fragments d'ustensiles en cuivre, mais que je n'échangerais pas contre ma seule harpie. »

M. Fresnel ajoute, dans la lettre qu'il a adressée à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres : « Il n'y a pas bien longtemps que je regardais comme une des plus grandes infortunes l'impossibilité où je me trouvais d'explorer Niffar et Warkah, deux sites de la région du bas Euphrate qui m'étaient particulièrement recommandés. Plus de regrets !... je remercie aujourd'hui la Providence d'avoir réservé à d'autres qu'à nous les frais d'une exploitation qui, probablement, n'eût pas été plus profitable à la France qu'elle ne l'a été à l'Angleterre. On sait en France, depuis la dernière publication de M. Layard, *Discoveries in the ruins of Nimiveh and Babylon*, le peu qu'il recueillit à Babylone et à Niffar, malgré tous les moyens de succès que la prudence conseille et que l'argent réalise. Restait donc Warkah, où l'on espérait trouver les plus anciennes annales du monde... Autres illusions ! Revenu tout récemment d'Angleterre avec l'intention



d'explorer ce point avant tout autre, M. Loftus s'y rendit de Bagdad en novembre dernier et dut l'abandonner après deux mois d'un travail improductif. Il a été moins malheureux sur une localité voisine nommée Sunkerah, où il a trouvé un assez grand nombre de tablettes dites *astrologiques* ou *astronomiques* d'une belle conservation, mais qui, je pense, n'intéressent que faiblement le savant ou l'artiste. C'est donc aux environs de Mossoul, en Assyrie et haute Mésopotamie, qu'il faut chercher un nouveau musée, ce qui s'explique, d'ailleurs, de la manière la plus simple par la différence des matériaux employés dans les constructions assyriennes ou babyloniennes. »

M. Fresnel, insistant sur cette différence, continue en ces termes : « Je ne veux pas surfaire mon abnégation, car je persiste à croire que, si mon lot est ingrat et stérile à la surface, il est riche au fond, et que, si j'avais les moyens de fouiller les ruines de la basse Mésopotamie à une grande profondeur, j'arriverais à des monuments d'une haute valeur. Malheureusement pour nous, la matière de nos tumulus, qui n'est, en général, que briques cuites réduites en fragments et poussière, ne permet que bien rarement un travail souterrain. Il est aisé de pratiquer des galeries dans les tumulus assyriens résultant de l'écrasement d'un énorme ensemble de briques crues, matière intégrante de tous les murs ninivites et recouvrant les dalles d'albâtre qui en formaient jadis le

revêtement, et l'on conçoit que, sous ces masses énormes de terres alluviales compactes, une multitude d'objets précieux se soient conservés pendant des dizaines de siècles. Mais ici, à Babylone, au Kasr, par exemple, il faut travailler à ciel ouvert, si l'on ne veut pas risquer sa vie et celle des ouvriers. A *Amran-ibn-Ali*, où nous avons pu pratiquer beaucoup de galeries à cause de la grande proportion d'humus qui se joint, dans ce vaste tumulus, aux fragments de briques et poteries, j'ai cependant perdu un ouvrier, écrasé par un éboulement. Il faut donc, en Babylonie, travailler à ciel ouvert, et, par une conséquence inévitable, entreprendre d'immenses déblais, c'est-à-dire remuer et transporter, à une distance convenable, des millions de mètres de briques concassées. »

Le calcul suivant, de M. Oppert, vient à l'appui des raisons données par M. Fresnel, et nous montre la difficulté, sinon l'impossibilité, d'exécuter des fouilles efficaces sur l'emplacement de Babylone, si l'on ne se décide à faire une dépense considérable :

« J'ai fait le calcul qu'en moyenne un ouvrier, à Babylone, remue 1 mètre cube par jour, en faisant entrer dans l'évaluation les gens employés à enlever la poussière. En moyenne, nous payons un ouvrier 2 piastres  $\frac{1}{2}$  par jour ; chaque mètre cube coûte donc 2 piastres  $\frac{1}{2}$ . En évaluant la masse du Kasr à 1,500,000 mètres cubes, celle de Babel à 2 millions,

celle d'Amran-ibn-Ali à 3 millions, nous avons un total de 6 millions de mètres cubes environ ; mais il ne faudrait, en moyenne, remuer que la vingt-cinquième partie du tout, c'est-à-dire que, pour chaque cube de 3 mètres de côté, on n'a besoin de remuer qu'un cube de 1 mètre de côté. Il n'y aurait donc qu'à déplacer et explorer 240,000 mètres cubes, ce qui nécessiterait une dépense de 600,000 piastres, soit 140,000 fr. »

Le Birs-Nimroud et Ibrahim-el-Khalil, qui, à eux seuls, représentent 11 millions environ de mètres cubes, coûteraient donc le double à fouiller. Aussi M. Oppert pense-t-il qu'il ne faudrait faire, sur ces deux points, qu'une exploration superficielle.

On conçoit qu'en présence de difficultés de cette nature M. Fulgence Fresnel ne parle qu'avec un véritable sentiment d'envie de ces monticules argileux, revêtus d'une belle robe de verdure, du pachalik de Mossoul, dont l'exploration était échue en partage à M. Place.

Cette même différence, qu'on rencontre dans les matériaux et la construction des édifices babyloniens et ninivites, devait se produire dans leurs arts, plus rustiques à Ninive, plus raffinés à Babylone. Nous croyons, par exemple, que les sculpteurs babyloniens, « tous ces artisans d'idoles, » comme dit Isaïe, employaient des matériaux sinon plus durables, du moins plus précieux que les artistes de Ninive. Cette

statue d'or, de 60 coudées, que Nabuchodonosor fit ériger dans la plaine de Doura, et dont M. Oppert croit avoir retrouvé le piédestal, et toutes les descriptions que nous ont données les livres saints du luxe monstrueux de la grande Babylone, ne nous laissent aucun doute à ce sujet. Isaïe, prophétisant la chute de Babylone, et nous faisant assister à la ruine et à la dispersion de ses habitants, nous donne une idée du grand nombre d'idoles qui peuplaient leurs temples.

« Bel a été rompu, s'écrie-t-il ; Nabo a été brisé ; les idoles des Babyloniens ont été mises sur des bêtes et sur des chevaux ; ces dieux, que vous portiez dans vos solennités, lassent, par leur grand poids, les bêtes qui les emportent.

« Ils ont été rompus et mis en pièces ; ils n'ont pu sauver ceux qui les portaient, et ils ont été eux-mêmes emmenés captifs <sup>1</sup>. »

Ces simulacres étaient la représentation exacte de la figure de l'homme dans toutes ses attitudes et sous tous ses aspects. Ils avaient les mêmes membres et les mêmes organes, portaient les mêmes vêtements, étaient couverts des mêmes armes, ornés des mêmes bijoux, honorés des mêmes attributs ; il ne leur manquait que le mouvement et la parole. Cette similitude entre ces idoles et les hommes qui les adoraient excite, par-dessus tout, la colère des pro-

<sup>1</sup> Isaïe, ch. XLVI, 54.

phètes. Le plus explicite de tous est le prophète Barch. Dans ses exhortations passionnées qu'il adresse au peuple de Dieu, qu'il veut détourner de l'idolâtrie, il se complait dans la description la plus insultante de ces dieux des Gentils. Où trouverons-nous des renseignements plus précis et plus curieux sur les arts et la statuaire des Babyloniens que ceux qu'il nous donne dans les passages suivants :

« Vous verrez dans Babylone — dit-il aux Juifs qu'on emmène en esclavage — des dieux d'or et d'argent, de pierre et de bois, que l'on porte sur les épaules et qui se font craindre par les nations.

« La langue de ces idoles a été taillée par le sculpteur. Celles même qui sont couvertes d'or et d'argent n'ont qu'une fausse apparence, et elles ne peuvent point parler.

« Comme on fait des ornements à une fille qui aime à se parer, ainsi, après avoir fait ces idoles, on les pare avec de l'or.

« Les dieux de ces idolâtres ont des couronnes d'or sur la tête ; mais leurs prêtres en retirent l'or et l'argent, et s'en servent pour eux-mêmes.

« Ces dieux ne sauraient se défendre ni de la rouille ni des vers.

« Après qu'ils les ont revêtus d'un habit de pourpre, ils leur nettoient le visage, à cause de la poussière qui s'élève au lieu où ils sont.

« L'un porte un sceptre comme un homme, comme

un gouverneur de province ; mais il ne saurait faire mourir celui qui l'offense.

« L'autre a une épée et une hache à la main, mais il ne peut s'en servir pendant la guerre ni s'en défendre contre les voleurs, ce qui vous fait voir que ce ne sont point des dieux.

« Ne craignez donc point ces dieux, car ils sont semblables à un pot de terre qui, ayant été cassé, n'est plus bon à rien.

« Et, comme un homme qui a offensé un roi est renfermé sous beaucoup de portes, et un mort dans un sépulcre, ainsi les prêtres de ces dieux les renferment sous beaucoup de serrures et de verrous, de peur que les voleurs ne viennent les emporter.

« Comment donc ceux-là peuvent-ils passer pour des dieux qui ne peuvent se sauver pendant la guerre ni se délivrer des moindres maux ? car, n'étant que du bois et des lames d'or et d'argent dont ils sont couverts, toutes les nations et tous les rois en reconnaîtraient la fausseté ! On verra clairement que ce ne sont point des dieux, mais les ouvrages de la main des hommes, où il ne se trouve aucune action de Dieu.

« Ces dieux de bois, de pierre, d'or et d'argent ne se sauveront point des larrons et des voleurs ; ces hommes, étant plus forts qu'eux, leur voleront l'or et l'argent, et les vêtements dont ils sont couverts, et ils se retireront sans que ces dieux puissent s'en défendre. Les vers mêmes qui rongent la pourpre et

l'écarlate qui les couvrent vous montrent assez que ce ne sont point des dieux ; enfin ils en sont eux-mêmes mangés et deviennent l'opprobre de tout un pays<sup>1</sup>. »

Outre ces simulacres, dans la composition desquels entraient toutes ces matières, les Babyloniens avaient des bas-reliefs analogues à ceux qu'on rencontre dans les monticules ninivites. Des fouilles poussées jusqu'à la base des édifices, c'est-à-dire à 80 pieds au-dessous du niveau du sol actuel, amèneraient peut-être la découverte de fragments de sculptures de ce genre ; mais nous doutons fort qu'elles donnent lieu à la trouvaille de statues ou d'autres objets de quelque valeur, car Isaïe nous a appris que le vainqueur ne laissait rien de ce qui pouvait s'emporter.

Nous avons vu plus haut l'emploi que faisaient les Babyloniens de peintures sur émail dans la décoration de leurs palais ; ces peintures étaient accompagnées d'inscriptions en caractères cunéiformes. Sur les fragments de briques émaillées trouvés au Kasr, les lettres sont en émail blanc sur un fond bleu et présentent un léger relief. Les personnages et les animaux figurés sur ces émaux étaient, en effet, modelés de façon à offrir une légère saillie avant qu'on n'y appliquât la couleur. Les briques modelées et colorées ainsi étaient ensuite présentées à la cuisson, comme nous l'apprend Diodore d'après Ctésias.

Ces peintures sur émail n'étaient pas les seules que

<sup>1</sup> Baruch, VI.

les Babyloniens firent entrer dans la décoration de leurs édifices. Le passage suivant, extrait de ce fameux XXIII<sup>e</sup> chapitre d'Ézéchiël, qui surpasse en énergie et en crudité les plus violentes peintures de Juvénal, nous montre jusqu'à quel degré de réalité, sinon de perfection, étaient parvenus les artistes chaldéens dans la représentation de la nature :

« Mais Ooliba a donné dans de bien autres excès, car ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images des Chaldéens tracées avec des couleurs, qui avaient leurs bandriers sur les reins et sur la tête des tiars de différentes couleurs, qui paraissaient tous des officiers de guerre, et avaient l'air des enfants de Babylone et du pays des Chaldéens, où ils ont pris naissance,

« Elle s'est laissé emporter à la concupiscence de ses yeux ; elle a conçu pour eux une folle passion, et elle leur a envoyé ses ambassadeurs en Chaldée ;

« Et les enfants de Babylone étant venus vers elle..., elle a été corrompue par eux, et son âme s'est rassasiée d'eux. »

Ces détails précieux sont peut-être les plus précis qui existent sur les peintures chaldéennes. Ces officiers de guerre ont un grand air de famille avec les personnages de la frise cintrée de Khorsabad, qui portent sur la tête des espèces de tiars vertes ; seulement ces derniers sont ailés. Les fougueux désirs que conçoivent les filles d'Israël à la seule vue des



peintures murales des Chaldéens, imitées par des artistes de leur pays, témoignent mieux que bien des descriptions du talent des peintres babyloniens. Ézéchiël, Isaïe, Baruch, Jérémie, et tous ces prophètes qui se trouvaient au nombre des juifs transportés à Babylone, sous le règne de Nabuchodonosor, virent la royale cité dans toute sa splendeur, et prophétisèrent sa ruine prochaine. Mais il résulte de ces prophéties mêmes que c'est à juste titre que l'on a placé sous le règne de ce prince l'apogée de l'art babylonien, tandis que l'apogée de l'art ninivite remonte à l'époque de Sardanapale, c'est-à-dire cent et quelques années plus haut.

Cet art babylonien était fameux dans tout l'Orient.

« Babylone est une coupe d'or, dans la main du Seigneur, qui a enivré toute la terre. Toutes les nations ont bu de son vin, et elles en ont été agitées ! » s'écriait Jérémie, faisant magnifiquement allusion à cette irrésistible influence que les Babyloniens exerçaient surtout par les arts. Mais bientôt, témoin anticipé de la ruine de la fastueuse cité, il pousse un long cri de désolation :

« Voici ce que dit le Seigneur des armées : Ces larges murailles de Babylone seront sapées par les fondements et renversées par terre ; ses portes si hautes seront brûlées, et les travaux de tant de peuples et de nations seront réduits au néant, seront consumés par les flammes et périront. »

S'attaquant ensuite à ces simulacres détestés surtout par le peuple de Dieu, le prophète termine par ces paroles, que semble justifier jusqu'à ce jour la vanité des recherches faites sur l'emplacement de Babylone, où l'on n'a pu retrouver encore un seul monument complet de ses arts, une seule statue :

« L'art des hommes les a rendus tous insensés; les statues sont devenues la confusion de ceux qui les ont faites, parce que leur ouvrage n'est qu'un mensonge et une matière qui n'a point de vie.

« Ce sont des ouvrages vains et dignes de risée; ils périront au jour où Dieu les visitera! »

## IV.

L'ART CHEZ LES HÉBREUX. LE TEMPLE DE  
SALOMON.

De tous les peuples qui ont paru les premiers sur la scène du monde, le peuple juif est celui sur lequel nous possédons les renseignements écrits les plus exacts et les plus complets. Son histoire, sa religion, ses mœurs, sa littérature nous sont familières, et, tandis que nous ne possédons ni un seul livre égyptien ni un seul traité assyrien, les écrits de ses prophètes, de ses législateurs et de ses rois nous sont parvenus tout entiers.

En revanche, par une inexplicable singularité, ce peuple, qui nous a transmis des preuves écrites de son existence si nombreuses et si certaines, ne nous a laissé aucun fragment de sa statuaire, de sa peinture ou de sa céramique, aucune inscription, aucune pierre gravée, aucun monument debout, qui puissent témoigner matériellement et d'une manière éclatante de son passage sur la terre. Tandis que les œuvres d'art des Égyptiens, des Assyriens, des Babyloniens

ou des Grecs abondent dans nos collections et déposent, comme à l'envi, de l'importance et de la grandeur de ces peuples, aucun musée ne peut présenter une œuvre de l'antiquité juive d'une incontestable authenticité.

Les beaux fragments d'un sarcophage royal, que notre savant ami M. de Sauley a rapportés de Jérusalem et déposés au Louvre, semblent, nous le savons, contredire cette assertion. Mais, tout intéressant que soit ce monument, il ne présente qu'un intérêt secondaire. C'est plutôt de l'art ornemental que de l'art proprement dit. Le style de son ornementation est plutôt phénicien que juif, comme M. de Sauley lui-même l'a prouvé en rapprochant du sarcophage de pierre un sarcophage de plomb provenant de Ronad (*Aradus*) et acheté au bazar de Beyrouth. Faut-il donc ensuite confondre absolument les deux arts?

Les monuments que M. de Sauley a étudiés sur place, dans son voyage dans les terres bibliques, et dont il nous a donné de si précises et si intéressantes descriptions, ont pu modifier certaines idées trop absolues sur cet effacement si complet des vestiges laissés par le peuple hébreu. Nous ne doutons plus, par exemple, que des parties assez étendues des murs de la plate-forme qui portait le temple de Jérusalem ne remontent au temps de Salomon, et les nécropoles juives des vallées de Josaphat et de Hinnon nous paraissent présenter quelques petits monuments de même

date. Un bas-relief fort curieux, de style assyrien, et quelques fragments d'architecture recueillis dans la Mohabitude, nous semblent aussi des plus anciens temps, ou plutôt contemporains des plus anciens temps, de l'art judaïque. Le bas-relief trouvé à Tabarich et qui représente le chandelier à sept branches est également un ouvrage juif ; mais là se bornent à peu près toutes les pièces d'origine certaine qu'on puisse faire figurer au procès.

Nous jugeons un peu les monuments comme les individus, sur la physionomie, et il nous semble que la physionomie d'un certain nombre de ces monuments que M. de Saulcy attribue aux anciens Hébreux est beaucoup plus grecque que juive. Tels sont, par exemple, les sépulcres des rois, des juges et de Saint-Jacques, et les tombeaux d'Absalon et de Zacharie. Nous ne nous déciderons que bien difficilement à reconnaître un travail juif dans l'ornementation de l'entablement de la paroi extérieure du vestibule du sépulcre des rois. Ces palmes, ces patères, ces triglyphes avec leurs gouttes, et surtout la corniche qui surmonte l'ensemble, nous paraissent tout à fait grecs. La grappe de raisin placée entre les couronnes et la guirlande de feuillage et de fruits qui court sur le bord extrême de la porte nous feraient seules concevoir quelques doutes ; elles sont traitées avec la délicatesse que les Hébreux apportaient à ces sortes d'ouvrages, dans lesquels ils excellaient, la re-

présentation de l'homme et des animaux leur étant interdite. Mais les deux arts grec et hébreu ne peuvent-ils avoir concouru à la décoration de cet entablement? L'architecte que le roi Hérode aurait chargé de le restaurer, quand il fit bâtir un monument expiatoire à la porte de ce tombeau qu'il avait profané, ne peut-il être l'auteur de cette œuvre composite? Nous connaissons plus d'une restauration analogue de nos vieux monuments dans laquelle on rencontre le plus singulier amalgame du style contemporain et du style gothique. Quelle tablature donneront aux archéologues à venir certaines restaurations importantes exécutées en dehors de l'action de la commission des monuments historiques?

Quoi qu'il en soit, ce tombeau est bien pour nous le tombeau des rois. M. de Saulcy nous l'a prouvé de plusieurs manières, dont quelques-unes arrivent au degré de certitude d'une démonstration mathématique. Nous ne doutons pas, d'autre part, que les Assyriens n'aient connu les patères comme les Grecs, et ne les aient transmises aux Phéniciens. Nous reconnaissons que les Égyptiens ont fait, dans leurs monuments les plus anciens, un fréquent emploi des triglyphes et des moulures adoptés par les Grecs; nous convenons, enfin, que les Hébreux se sont souvent servis des palmes dans l'ornementation de leurs édifices. L'emploi isolé de chacun de ces ornements nous semble donc fort naturel, tandis que leur réu-

nion fortuite pour former un ensemble architectural tout à fait grec soulève des doutes que nous ne pouvons dissiper.

En ce qui concerne l'ornementation du fronton du tombeau des juges et l'entablement du tombeau de Saint-Jacques, notre opinion est à peu près la même. Les tombeaux d'Absalon et de Zacharie nous paraissent des monuments grecs des derniers temps. Le chapiteau ionique a-t-il été réellement transmis par les Phéniciens aux Hébreux, et aux Grecs par ces derniers? Nous croirions plutôt à la transmission directe des Phéniciens aux Grecs. Nous ne croyons pas, par le même motif, à ces emprunts purs et simples que les Grecs auraient faits aux Hébreux d'un art à peu près complet, c'est-à-dire qui produit des monuments aussi parfaits que l'entablement du sépulcre des rois et le fronton du tombeau des juges.

Les Grecs, pour constituer leur architecture si savante et si parfaite, ont, il est vrai, pris un peu à chacun : aux Égyptiens d'abord, aux Phéniciens ensuite, puis aux Assyriens, aux Hébreux. Leur goût exquis a combiné, au moyen de ces éléments divers, le merveilleux amalgame qui constitue leur art. S'ils ont emprunté, ils ont rendu au centuple à ceux qui leur avaient prêté; et, à notre avis, ces monuments de l'art judaïque ressemblent fort à quelque restitution de ce genre.

Les découvertes qui se font chaque jour en Assy-

rie suppléeront peut-être à cette absence de monuments hébreux. Déjà MM. de Longperrier, Rawlinson et Layard ont cru reconnaître parmi les bas-reliefs de Khorsabad divers sujets qui se rapportent aux victoires des Assyriens sur les Juifs. Un de ces bas-reliefs reproduirait même le site et les fortifications de Jérusalem. Il est hors de doute que l'exhumation de ces palais, cachés sous chaque monticule de la haute Mésopotamie et des nombreuses sculptures qui les décorent, ne peut manquer de nous donner des lumières sur l'architecture, les arts et la civilisation de la nation juive.

La Judée ne confine pas avec l'Assyrie et en est même assez distante. Mais les peuples de ces deux pays avaient entre eux de nombreux rapports. Les patriarches avaient habité le pays de Babylone avant de se rendre dans la terre de Chanaan. Arphaxad, fils de Sem, qui a peuplé la Chaldée, était l'aïeul d'Héber, qui a donné son nom aux Hébreux. Hébreux et Chaldéens dérivait donc d'une souche commune. Dans l'origine, leur religion, leurs mœurs, leurs langues étaient les mêmes. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les sculptures assyriennes, d'étudier la physionomie si caractérisée des personnages qui y sont figurés, et de les comparer aux types juifs que nous avons sous les yeux, pour reconnaître que ces deux peuples appartiennent à la même race et font partie de la même famille.



Aussi les découvertes faites en Assyrie ont-elles rendu beaucoup plus claires et plus intelligibles les descriptions que les livres saints nous ont données du temple et du palais de Salomon. Les Phéniciens et, par suite, les Hébreux ont beaucoup plus emprunté à l'art assyrien qu'à l'art égyptien, et cela devait résulter de la communauté d'origine que nous venons de signaler.

Ces emprunts sont antérieurs à la transportation des Juifs à Babylone, et, dans la description du temple et du palais de Salomon, nous aurons tout à l'heure à signaler bien des points de similitude ou, pour parler d'une manière plus précise, un grand nombre d'*assyrianismes*.

On s'est étonné de n'avoir, jusqu'à ce jour, rencontré aucun temple assyrien dans les monticules fouillés par les missions anglaises ou françaises. Mais ces temples ont-ils jamais existé? Les Hébreux, passionnés pour le dogme de l'unité religieuse, n'avaient qu'un Dieu, qu'un temple, qu'un autel et qu'un grand prêtre. Il est probable que les peuples d'origine chaldéenne, sous l'empire de sentiments religieux analogues, n'eurent longtemps, comme eux, qu'un seul temple, soit à Ninive, au Neby-Younès, soit à Babylone, sur le dernier degré de la pyramide de Babel.

L'époque de la construction du temple et du palais de Salomon est postérieure de trois siècles à celle du palais médo-assyrien de Nimroud et antérieure

de plus de deux siècles à celle du palais de Khorsabad ; elle précède de près de cinq siècles l'érection des édifices de Persépolis, dont elle semble être le prototype.

Le temple et le palais de Salomon, c'est toute l'architecture, c'est tout l'art des Hébreux. L'histoire de la construction de ces édifices, telle que les livres saints nous l'ont donnée, nous renseigne de la manière la plus précise et la plus complète sur la manière dont ces peuples, d'antique civilisation, procédaient à l'exécution de ces monuments fameux que le monde a mis au rang de ses merveilles. Cette fois, rien n'est laissé dans le vague, rien ne prête à la conjecture ; nous pouvons suivre la construction de l'édifice depuis la pose de la première pierre de son soubassement jusqu'à cette dernière heure où le dernier ouvrier attache, avec des clous d'or, les feuilles d'or qui revêtent ses portes.

David, après s'être emparé de la ville de Salem et en avoir chassé les Jébuséens, ses premiers maîtres, donna à sa conquête le nom de *Jérusalem* ou *ville sacrée*. Il fit construire son palais sur la montagne de Sion, et se disposa à élever à l'Éternel un temple qui fût digne de lui et qui remplaçât le tabernacle voyageur sous lequel, jusqu'alors, l'arche d'alliance s'était abritée. Cette arche, qui renfermait les tables de Moïse, était faite en bois de schitime ; elle avait 2 coudées  $\frac{1}{2}$  de longueur et 1 coudée  $\frac{1}{2}$  de lar-

geur sur autant de hauteur ; elle était revêtue d'or à l'intérieur et à l'extérieur, et son couvercle était orné de figures de chérubins prosternés se faisant face et recouvrant l'arche de leurs ailes. Ces figures étaient en or travaillé au marteau.

Au moment où David allait commencer le temple, il fut arrêté par le prophète Nathan, qui lui annonça, au nom du Seigneur, qu'il fallait laisser à son fils l'honneur de bâtir sa maison. Ce fut pour obéir à cet ordre que Salomon, à peine intronisé, s'occupa de la construction du temple.

La colline de Moriah lui parut plus convenable pour l'emplacement de cet édifice que les monts de Sion et de Bezetha. Sa position était plus forte et plus centrale, et sa superficie plus étendue. Elle était loin, toutefois, de suffire aux vastes constructions qu'elle devait recevoir. Au moyen de travaux gigantesques, Salomon la transforma en une plate-forme étendue, qui, de trois côtés, dominait la ville, et dont la face méridionale, haute de 300 coudées, plongeait à pic dans la vallée de Josaphat, au fond de laquelle coule le torrent de Cédron. Aujourd'hui cette vaste plate-forme, qui ne comprend pas moins de 1,500 mètres de développement, subsiste encore en partie. Écoutons le savant voyageur qui l'a visitée le dernier et qui l'a le mieux décrite :

« En arrivant devant ce mur respectable, je fus frappé d'admiration. Sur une hauteur de plus de

12 mètres, la construction primitive est restée intacte ; des assises régulières de belles pierres, parfaitement équarries, mais en bossage, c'est-à-dire offrant une bande lisse qui encadre les joints, sont superposées jusqu'à 2 ou 3 mètres du faite de la muraille. Il suffit d'un seul coup d'œil pour reconnaître que la tradition juive est restée indubitablement vraie. Un mur semblable n'a été construit ni par des Grecs ni par des Romains. C'est évidemment là un échantillon de l'architecture hébraïque. Dans les assises inférieures, les pierres sont assez régulièrement d'une largeur double de leur hauteur ; parfois, cependant, des blocs carrés se trouvent juxtaposés entre les blocs à grande largeur. Les quatre dernières assises sont formées de blocs carrés, sauf l'avant-dernière, qui est composée de blocs trois fois plus longs que hauts. A mesure que les assises s'élèvent au-dessus du sol, les dimensions des blocs diminuent. Enfin chaque assise est en retraite de 5 centimètres sur l'assise précédente, et ces retraites successives constituent, on le voit, un fruit considérable pour la muraille salomonienne..... Quelques-uns des blocs de la muraille ont une saillie très-considérable en bossage, en dehors du plan dans lequel est compris le cadre de jointoiement. J'ai mesuré deux de ces blocs qui n'ont pas moins de 5<sup>m</sup>,28 et 7<sup>m</sup>,23 de longueur sur 4 mètre de hauteur. On peut juger, par là, de l'énormité de l'appareil salomonien..... L'angle du mur est formé

d'assises salomonniennes en très-bon état, et en retraite de 0<sup>m</sup>,05 les unes sur les autres. Là encore les pierres sont en bossage, c'est-à-dire encadrées chacune par un cordon piqué de 0<sup>m</sup>,40 de largeur. Quelques-unes de ces pierres atteignent des dimensions incroyables; ainsi l'une d'elles a une longueur de 9<sup>m</sup>,35 sur plus de 4 mètre de hauteur : qui sait de combien elle pénètre dans la maçonnerie <sup>1</sup> ? »

Ce soubassement du temple de Salomon a, comme on voit, une extrême analogie avec les plates-formes de Persépolis, d'Istarkr et de Passargade. L'appareil de cette dernière plate-forme est en quelque sorte identique avec l'appareil des substructions du temple de Jérusalem. Il se compose, en effet, d'énormes blocs de pierre disposés régulièrement, taillés en bossage, et dont les assises supérieures sont en retraite sur les assises inférieures <sup>2</sup>.

Ces constructions occupaient des armées d'ouvriers. La Bible nous apprend que quatre-vingt mille hommes s'étaient rendus dans la montagne pour en extraire la pierre et la tailler, et que soixante-dix mille manœuvres portaient les fardeaux. Les personnes qui avaient l'intendance ou la conduite de chaque ouvrage, et que nous appellerions *l'agence des travaux*, étaient au nombre de trois mille six cents. Ces nou-

<sup>1</sup> De Saulcy, *Voyage autour de la mer Morte*, etc., t. 1, p. 190.

<sup>2</sup> Ce même appareil se retrouve dans le soubassement de la lanterne de Démosthène, à Athènes et à l'enceinte d'Assos.

bres nous semblent se ressentir un peu de l'exagération orientale, surtout si on les compare aux trois mille ouvriers et à leurs douze ou quinze conducteurs, suffisant, au moment où nous écrivons, à ces travaux d'achèvement du Louvre, qui ont dix fois l'importance du temple de Salomon.

Outre ces légions de tailleurs de pierre et de manoeuvres, une troisième armée, composée de bûcherons et de charpentiers, était occupée, avec l'autorisation d'Hiram, roi de Tyr, avec lequel Salomon avait fait un traité d'alliance, à couper, dans le Liban, sous la direction des Sydoniens, les meilleurs tailleurs de bois, les bois de cèdre et de pin nécessaires à la construction du temple.

Ces ouvriers étaient au nombre de trente mille, qui se rendaient tour à tour dans le Liban, dix mille chaque mois : Adoniran avait l'intendance sur tous ces gens-là<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Au sujet de ces abatis de bois de cèdre faits dans le Liban, avec l'autorisation d'Hiram, les historiens profanes sont d'accord avec les livres saints.

Ménandre, qui a traduit en grec les annales de Phénicie, dit, de ce prince, qu'il fit couper beaucoup de bois sur la montagne du Liban, pour l'employer à couvrir des temples. Le roi Hiram paraît, du reste, avoir été essentiellement polythéiste, car, tandis qu'il faisait à Salomon ce magnifique présent de bois de cèdre destiné au temple du dieu des Hébreux, Ménandre nous apprend qu'il consacrait une colonne d'or dans le temple de Jupiter, et qu'il bâtissait des temples à Hercule et à Vénus Astarte.

Dion s'exprime, sur le compte d'Hiram, à peu près dans les mêmes termes : « Après la mort d'Abibal, dit-il, Hiram, son fils et son suc-

En échange des bois de cèdre de ses forêts et de ses bons offices, Salomon s'engagea à fournir, chaque mois, à Hiram, pour l'entretien de sa maison, vingt mille mesures de froment et vingt mille mesures d'huile très-pure. Vingt mille sacs de froment, autant d'orge, vingt mille barils de vin et vingt mille barriques d'huile furent destinés à la nourriture des ouvriers.

Outre les bois et les ouvriers pour les tailler, Salomon avait demandé à Hiram un homme habile qui sût travailler l'or, l'argent, le cuivre, le fer, qui sût faire des ouvrages de pourpre, d'écarlate et d'hya-cinthe, et toutes sortes de ciselures.

Hiram lui envoya un célèbre ouvrier de Tyr, qui portait le même nom que lui, dont le père était Tyrien et la mère une veuve de la tribu de Nephtali. Hiram travaillait en bronze. Il savait graver toutes sortes de figures et ingénieusement inventer tout ce qui est nécessaire pour toutes sortes d'ouvrages. Hiram fut donc à la fois l'architecte et le décorateur du temple.

La première pierre de l'édifice fut posée 480 ans

cesseur, fortifia la ville de Tyr du côté de l'Orient, et, pour la joindre au temple de Jupiter Olympien, fit remplir de terre l'espace qui l'en séparait. Il donna une fort grande somme d'or à ce temple, et fit aussi couper quantité de bois sur la montagne du Liban, pour l'employer à de semblables édifices.

(JOSÉPHE, *Antiq.*, liv. VIII, ch. II, extraits de Méandre et de Dion.)

après la sortie des enfants d'Israël de l'Égypte et la quatrième année du règne de Salomon dans le mois de zio, le second de l'année <sup>1</sup>.

Les pierres de la montagne arrivaient à Jérusalem toutes taillées et polies, et on n'avait qu'à les poser, de sorte que l'on n'entendait, dans l'édifice en construction, ni marteau, ni cognée, ni le bruit d'aucun instrument.

Les cèdres et les sapins taillés dans le Liban, dirigés sur le point du littoral phénicien le plus voisin, étaient disposés en radeaux et conduits, par mer, à Joppé, d'où Salomon les faisait transporter à Jérusalem.

La forme du temple, calquée sur celle du tabernacle, était des plus simples. C'était un rectangle de 100 coudées de longueur sur 20 coudées de largeur; ce rectangle était divisé en trois parties, sur sa longueur. La première division, formant le vestibule, avait 20 coudées de long sur 20 de large; sa hauteur était de 120 coudées <sup>2</sup>. La seconde division, le temple proprement dit, ou *le saint*, avait 60 coudées de long sur 20 de large et 30 de haut. La troisième di-

<sup>1</sup> Ce fut environ l'an 3000 du monde, le quatre cent quatre-vingt-huitième après la sortie de l'Égypte et, pour ajuster les temps de l'histoire sainte avec ceux de la profane, cent quatre-vingts ans après la prise de Troie, deux cent cinquante avant la fondation de Rome, et mille ans avant Jésus-Christ, que Salomon acheva ce merveilleux édifice.

(Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, 6<sup>e</sup> époque.)

<sup>2</sup> A l'extérieur, ce vestibule, élevé de 120 coudées, c'est-à-dire de 90 coudées de plus que le temple lui-même, rappelle les pylônes des temples égyptiens et les tours placées sur le porche de nos cathédrales.



vision du temple, dite *le saint des saints*, placée au fond de l'édifice, avait 20 coudées de haut sur autant de largeur et de profondeur. A l'extérieur du temple, sur ses murailles, ou plutôt appliqués à ses murailles, s'étagaient trois rangs de chambres superposées, soutenues par des poutres qui n'étaient point attachées aux murailles du temple, et par conséquent plantées debout, à quelques coudées de l'édifice. L'étage d'en bas avait 5 coudées de large, l'étage du milieu en avait 6, l'étage supérieur en avait 7. Il fallait donc que le mur extérieur du temple fût en retraite de près de 3 coudées de la base au sommet ou que ces chambres fussent construites en encorbellement. Des bas côtés régnaient tout à l'entour du temple, sans doute sous ces trois rangs de chambres auxquelles on arrivait par un escalier, en forme de vis, de l'invention de Salomon lui-même.

Cette disposition intérieure du temple, cette triple division, et jusqu'à ces chambres placées tout à l'entour qui servaient d'habitation aux prêtres et de dépôt pour les archives, le trésor et les objets sacrés se retrouvent dans le temple de Persépolis, dit *le palais de Darius*, qui paraîtrait avoir été construit sur le plan du temple de Salomon, mais sur une échelle plus réduite.

Le temple de Salomon était entouré de plusieurs cours ou parvis. L'enceinte la plus voisine du sanctuaire s'appelait *le parvis des prêtres*; elle était en-

tourée d'un mur de 3 coudées de haut, surmonté de balustres en bois de cèdre. C'est dans cette enceinte qu'étaient placées la mer d'airain, les dix cuves de bronze et, à l'avant du vestibule du temple, les deux colonnes Jachim et Booz. On y entrait par quatre portiques qui regardaient le levant, le couchant, le septentrion et le midi, et auxquels étaient attachées de grandes portes toutes dorées.

La seconde enceinte, ou *parvis des Israélites*, était carrée et entourée d'un portique formé par une double colonnade en pierre, à peu près dans le style du portique de Saint-Pierre de Rome. Ce parvis renfermait, en arrière de la colonnade, les appartements des lévites, des musiciens et des prêtres gardiens du sanctuaire. Une dernière cour, dite *le parvis des gentils*, formait une troisième enceinte; elle avait 1 stade de développement sur chaque face, ou 500 coudées. Trois portes seulement donnaient accès dans le troisième parvis, qu'entouraient de hautes murailles. Les chambres des gardes, des gens de service, des cuisiniers, des fournisseurs et des marchands étaient placées tout autour de ce parvis. C'est de là, sans doute, que ces derniers se glissèrent jusque dans le temple, d'où Jésus les chassa.

La décoration intérieure du temple était d'une grande magnificence. Les murailles étaient lambrisées, dans toute leur hauteur, d'ais de cèdre, planchées de bois de pin, de façon à ce qu'on ne pût

voir une seule pierre. Salomon fit dorer les lambris du vestibule avec un or très-pur; mais sur les lambris du *saint* il fit appliquer des lames d'or où étaient ciselés des palmes, de petites chaînes entrelacées les unes dans les autres et des Chérubins. Ces chérubins sont, pour nous, l'analogie des figures ailées des bas-reliefs et des peintures des Assyriens.

Le *saint des saints* fut également couvert de lames d'or dont le prix pouvait monter à 600 talents. Ces lames étaient attachées avec des clous d'or, dont chacun pesait 50 sicles. Les chambres des étages supérieurs étaient aussi revêtues d'or. L'autel était lamé d'or. Il n'y avait rien dans le temple qui ne fût couvert d'or.

Salomon fit sculpter et placer dans le *saint des saints* deux chérubins qui avaient 40 coudées de haut <sup>1</sup>. Ces statues étaient de bois d'olivier couvert de feuilles d'or battu. Leurs ailes étaient déployées et avaient 20 coudées d'étendue. Une des ailes de chacun d'eux touchait la muraille du temple; les deux autres ailes venaient se joindre au milieu du sanctuaire. Ces chérubins étaient représentés droits sur leurs pieds, et leurs faces tournées vers le temple extérieur. L'arche d'alliance, qui contenait les tables de la loi remises à Moïse sur le mont Sina, était placée,

<sup>1</sup> L'historien Josèphe ne donne que 5 coudées de haut à ces chérubins, qui, à l'en croire, auraient été d'or massif; mais il ajoute qu'on ne peut se figurer quelle était leur forme.

dans le saint des saints, sous les ailes des chérubins.

Un voile d'hyacinthe, de pourpre, d'écarlate, tissu de fin lin, sur lequel des chérubins étaient représentés. séparait le sanctuaire de l'intérieur du temple. Outre ce voile, deux portes de bois d'olivier couvertes d'or, et sur lesquelles des chérubins et des palmes étaient encore sculptés en relief, formaient une double séparation.

Deux portes de bois de pin étaient placées à l'entrée du temple. Chaque porte était brisée et s'ouvrait en réunissant ses deux parties. Elles étaient couvertes de lames d'or où l'on voyait des chérubins, des palmes et autres ornements taillés avec beaucoup de saillie.

Salomon orna les murailles du temple, tout à l'entour, de moulures et de sculptures représentant des chérubins et des palmes en bas-relief, et de diverses peintures qui semblaient se détacher de leur fond et sortir de la muraille. Ézéchiél nous apprend que ces palmes et ces chérubins alternaient <sup>1</sup>. C'est, comme l'on voit, une décoration tout à fait dans le goût des Assyriens.

Le temple fut pavé de marbres précieux d'une grande

<sup>1</sup> Ézéchiél, dans l'une de ses visions, nous donne, sans doute d'après ses souvenirs, une description de la décoration du temple, qui nous semble essentiellement assyrienne :

• Il y avait aussi des chérubins travaillés en sculpture et des palmes, en sorte qu'il y avait une palme entre chaque chérubin ; et ces chérubins avaient chacun deux faces :

• La face d'un homme, tournée du côté d'une de ces palmes, et la

beauté; mais, par places, le sol était couvert d'un plancher de cyprès, enrichi de lames d'or. Les portiques et parvis extérieurs étaient pavés de mosaïques, semblables, sans doute, au pavé orné de rosaces que l'on vient de découvrir dans le palais de Sardanapale, au Koyoundjek. M. de Sauley croit avoir retrouvé, sur le plateau même du mont Moriah, les cubes de mosaïque noire, blanche et rouge qui entraient dans la composition de ce pavé.

La décoration intérieure et l'ameublement du temple avaient été confiés à Hiram, aussi habile fondeur et ornementiste que savant architecte. L'atelier des fondeurs était placé dans une plaine du Jourdain, entre Socoth et Sarédatha. La nature argileuse du sol avait, sans doute, déterminé le choix de cette localité, tous les objets qui décoraient le temple ayant été jetés en fonte dans la terre d'argile.

Hiram fonda d'abord les deux fameuses colonnes

face d'un lion, tournée de l'autre côté, vers l'autre palme; et cet ordre était régulièrement observé tout autour du temple.

« Ces chérubins et ces palmes en sculpture se voyaient sur la muraille du temple, depuis la terre jusqu'au haut de la porte.....

« Et il y avait des chérubins et des palmes travaillés en sculpture aux portes mêmes du temple, comme on en voyait à ses murailles. » (Ézéchiel, XLI.)

Ézéchiel écrivait la vingt-cinquième année de la captivité de Babylone, quatorze ans après la ruine de Jérusalem : ces chérubins ou figures ailées alternant avec des palmes rappellent surtout la frise circulaire, en briques émaillées, qui décore une des portes ornées de Khorsabad; seulement dans cette frise la palme est remplacée par une rosace.

Jachin et Booz qui furent placées dans le vestibule du temple, Jachin à droite et Booz à gauche. La Bible varie sur la hauteur de ces colonnes. Selon *les rois*, elles auraient eu 48 coudées de hauteur, et selon les Paralipomènes 35 coudées. Leurs chapiteaux avaient 5 coudées de haut. Ces colonnes et ces chapiteaux étaient ornés de lis, de mailles, de rets et de chaînes entrelacés l'un dans l'autre avec un art admirable. Deux cents grenades, disposées en deux rangs, se mêlaient à des chaînes et à des feuillages d'or. Cette décoration du vestibule rappelle encore les quatre colonnes du portique du temple ou palais de Darius, à Persépolis ; et les colonnes persépolitaines à long chapiteau, dont plusieurs sont restées debout, peuvent seules faire comprendre les chapiteaux de 5 coudées de Jachin et de Booz, avec lesquels, sauf la matière et l'ornement d'entrelacs courants, elles devaient avoir une extrême ressemblance.

Les morceaux les plus importants après ces deux colonnes étaient l'autel d'airain, de 20 coudées de long, de 20 de large et de 10 de haut, et la mer d'airain. Cet autel, sur lequel nous n'avons aucun renseignement précis et dont la dimension égalait le tiers du temple proprement dit, devait être placé, en avant du vestibule, dans l'hémicycle du parvis des prêtres.

Hiram fondit ensuite la mer d'airain, énorme cuve en bronze de forme circulaire, de 10 coudées de diamètre et de 5 coudées de profondeur. Elle était des-

tinée aux ablutions des prêtres qui entraient dans le temple pour y faire des sacrifices. Un cordon de 30 coudées entourait sa circonférence. Cette immense coupe, épaisse de 1 palme et dont le bord se renversait comme la feuille d'un lis ouvert, contenait trois mille mesures. La cuve était ornée, à l'extérieur, de sculptures disposées sur deux rangs et représentant des taureaux. La mer elle-même était posée sur douze taureaux en bronze réunis trois par trois; chaque groupe était tourné vers l'un des quatre points cardinaux. L'arrière-train des taureaux était caché sous la cuve, dont le fond reposait, en outre, sur une base ou colonne torse à dix replis. L'influence assyrienne ne se fait-elle point encore sentir dans cet emploi si fréquent des taureaux? Nous ferons, toutefois, remarquer que les taureaux du temple de Jérusalem ne sont point ailés comme les taureaux de Khorsabad ou de Nimroud.

Indépendamment de la mer d'airain dans laquelle les prêtres puisaient l'eau pour les ablutions, Hiram fonda dix autres bassins portés sur des consoles en bronze à quatre roues; ces bassins, qui avaient 4 coudées de haut et dans lesquels on lavait tout ce qui devait être offert en holocauste, étaient placés, cinq à droite, cinq à gauche du temple, dans le parvis des prêtres; ils étaient décorés de couronnes, d'entrelacs et de figures en bas-reliefs représentant des lions, des taureaux et des chérubins. Cette décoration nous rap-

pelle la composition d'une des frises en briques émailées de Khorsabad; le lion, le taureau et la figure ailée, analogue du chérubin, sont placés dans le même ordre; seulement la frise de Khorsabad contient en plus un oiseau<sup>1</sup>, un arbre et une charrue.

Il serait trop long d'énumérer tous les vases, chaudières et tables qu'Hiram fondit pour le temple. Les objets d'or n'étaient pas moins nombreux. Le fameux chandelier à sept branches, les dix mille flambeaux du temple, les mortiers, les encensoirs, les aiguères étaient d'or. Les vases et les coupes d'or étaient au nombre de vingt mille, et les vases et coupes d'argent deux fois plus nombreuses. On comptait quatre-vingt mille plats d'or pour mettre la fleur de farine, que l'on détrempeait sur l'autel; cent soixante mille plats d'argent, soixante mille tasses d'or, etc. Tous ces nombres tiennent un peu des mille et une nuits. Il y avait un autel d'or pour les parfums, une table d'or pour les pains de proposition. Les gonds des portes étaient d'or. Il est vrai que le poids de l'or que l'on apportait tous les ans à Salomon soit d'Ophir, soit de Tharsis, où sa flotte se rendait tous les trois ans, était de 666 talents d'or; aussi tous les vases de sa table et toute la vaisselle de son palais de la forêt du Liban étaient-ils d'un or très-pur, et l'argent était regardé comme rien.

<sup>1</sup> Du reste, Josèphe fait entrer un aigle dans cette décoration. L'aigle remplacerait le chérubin.



Le temple, commencé au mois de zio de la quatrième année du règne de Salomon, fut terminé dans la onzième, au mois de bul. Salomon avait mis sept ans à le bâtir.

Le palais de Salomon, dont la construction dura treize ans, et qui s'appelait *la maison de la forêt du mont Liban*, reposait sur un soubassement formé d'énormes pierres de 8 ou 10 coudées de long. L'édifice que portait ce stylobate figurait une sorte de basilique assez spacieuse pour recevoir la foule les jours où le roi se plaçait sur son trône et rendait la justice. Cet édifice avait 100 coudées de long, 50 de large, 30 de haut. Le plafond, en cèdre, était supporté par trois rangées de quinze colonnes également en bois de cèdre et taillées dans le mont Liban. Cette disposition a une certaine analogie avec les édifices de Persépolis; seulement les colonnes étaient de bois, et elles ne sont pas restées debout, comme celles de la salle de Xercès ou du palais de Darius. Josèphe parle de seize grosses colonnes carrées d'un *ordre corinthien*, qui soutenaient le palais; mais nous devons croire la Bible de préférence à cet historien. Ce palais magnifique fut brûlé par Nabuzardan, général des Chaldéens sous le roi Sédécias. Dans cette même et terrible invasion, les Babyloniens renversèrent le temple, brisèrent les deux fameuses colonnes Jachin et Booz, la mer d'airain, les dix cuves, et emportèrent à Babylone tout l'airain du temple, ainsi que

tous les vases, chandeliers et ornements en or.

Joseph nous apprend qu'à l'intérieur le palais de la forêt du mont Liban était décoré de sculptures représentant des arbres et toutes sortes de plantes dont les branches et les feuilles étaient modelées et ciselées avec tant de délicatesse et de légèreté, qu'elles semblaient vivantes et en mouvement. Ces bas-reliefs formaient une espèce de frise placée au-dessus de tapisseries décorant la plinthe. Le reste de la muraille, jusqu'au plafond, était recouvert de stuc et décoré de peintures variées.

Cette décoration est, comme on peut voir, à peu près la même que celle des salles de ces palais que l'on exhume dans la Mésopotamie. Nous retrouvons là ces dalles de gypse sculptées qui décorent les murs, dont le haut est couvert d'une mince couche de stuc peint; seulement les sujets sont différents. Les Assyriens, auxquels la loi n'interdisait pas la représentation des hommes et des animaux, ont remplacé par des combats, des sujets de chasse et des processions les arbustes et les fleurs des Hébreux.

Le trône de Salomon, si souvent imité en Orient et dont l'ornementation est, en quelque sorte, restée typique, était d'ivoire revêtu d'or. Le haut était rond par derrière, deux mains tenaient le siège des deux côtés, et deux lions étaient accroupis sous les deux mains; le tout était d'or.

On montait au siège, placé sur un marchepied d'or,

par six degrés également en or. Douze lionceaux en or étaient placés sur les degrés, six d'un côté, six de l'autre. Josèphe nous apprend qu'à l'arrière du siège était sculptée une figure de taureau sur lequel Salomon s'appuyait quand il voulait regarder derrière lui. On a peine à concevoir comment cet ornement assyrien pouvait s'ajuster.

Salomon, en faisant entrer dans l'ornementation de la mer d'airain et de son trône des animaux sculptés; avait contrevenu aux commandements de Dieu, qui défendent ces représentations. Cette faute lui fut reprochée, et l'historien Josèphe voit, dans cette fantaisie d'un prince fastueux qui aimait les arts, un premier acheminement à cette idolâtrie à laquelle il se livra plus tard, pour complaire aux sept cents femmes étrangères qu'il avait épousées contrairement aux lois de Moïse.

Six cents boucliers revêtus d'or et deux cents piques d'or massif furent placés dans le palais de la forêt du mont Liban, et sans doute appendus aux colonnes de cèdre pour servir à la décoration intérieure de la salle principale.

Comme nous l'avons vu, ces édifices n'eurent qu'une très-courte durée. Leur magnificence et les richesses immenses qu'ils renfermaient devaient tenter la cupidité de voisins jaloux et puissants. Une première fois Achaz, assiégé dans Jérusalem par Rasin, roi de Syrie, et Phacé, roi d'Israël, ne put leur

échapper qu'en invoquant le secours de Theglath-Phalassar, roi des Assyriens, auquel il envoya tout l'or qu'il put ramasser dans la maison du seigneur. Ce prince ayant, à son instigation, saccagé Damas, capitale des Syriens, Achaz vint l'y trouver, et, pour complaire à son puissant allié, remplaça l'autel d'airain qui était devant le Seigneur par un autel semblable à celui de Damas, sacrifia aux idoles, auxquelles il fit élever des autels dans toutes les villes de Juda, déménagea en partie le temple, qu'il ferma, et dans lequel il ne se rendit plus que secrètement.

Ézéchias, qui lui succéda, purifia le temple et brisa les idoles. Sennachérib, roi d'Assyrie, irrité de cette révolte d'un tributaire, vint, à la tête d'une armée formidable, attaquer toutes les villes fortes de Juda, qu'il prit, et, malgré la soumission d'Ézéchias, qui lui envoya tout l'argent qui restait dans la maison du Seigneur, le trésor du foi et jusqu'aux lames d'or qui couvraient les portes du temple, il menaça Jérusalem d'une ruine totale. On connaît la prophétie d'Isaïe et l'extermination de l'armée de Sennachérib par l'ange du Seigneur, qui, dans une nuit, tua cent quatre-vingt-cinq mille Assyriens.

Jérusalem était sauvée, mais une imprudence d'Ézéchias causa peut-être, plus tard, la ruine de son pays.

Baladan, roi de Babylone, lui ayant envoyé son fils Bérodech avec des présents, Ézéchias s'empressa de lui montrer la maison des parfums, l'or, l'argent

et la maison de ses vases précieux, ainsi que tous ses trésors. C'est alors qu'Isaïe, lui faisant comprendre sa faute, lui dit : Il viendra un temps où tout ce qui est dans votre maison et tout ce que vos pères y ont amassé jusqu'à ce jour sera transporté en Babylone sans qu'il en demeure rien.

Cette prophétie d'Isaïe ne devait s'accomplir que cent ans plus tard. Toutefois elle fut suivie, sous le long règne de Manassès, de plusieurs invasions des Babyloniens, sous Assarhaddon, en 672, et sous Nabuchodonosor I<sup>er</sup>, en 658. Enfin, en 507, Nabuchodonosor II s'empara de Jérusalem, détruisit le temple quatre cent six ans après sa consécration, et transporta toutes ses richesses à Babylone.

On sait que Cyrus permit aux Juifs de retourner dans leur pays et de rebâtir la ville de Jérusalem et le temple, parce qu'il avait lu la prophétie dans laquelle Isaïe, deux cent dix ans avant qu'il fût né, annonce sa venue en termes si magnifiques :

« Voici ce que dit le Seigneur à Cyrus, qui est mon Christ, je marcherai devant vous, je romprai les portes d'airain, je mettrai les rois en fuite.

« C'est moi qui dis à Cyrus, vous êtes le pasteur de mon troupeau, et vous accomplirez mes volontés en toutes choses; qui dis à Jérusalem, vous serez rebâtie, et au temple, vous serez fondé. »

Josèphe nous a conservé l'édit que Cyrus rendit à cette occasion :

« Le roi Cyrus à Sisima et à Sarabazan, salut : Nous avons permis à tous ceux des Juifs qui demeurent dans nos États et qui voudront s'en retourner en leur pays d'y aller en toute liberté, de rebâtir la ville de Jérusalem et de rétablir le temple de Dieu en l'état qu'il était auparavant. Nous envoyons Zorobabel, leur prince, et Mithridate, notre grand trésorier, pour en jeter les fondements et les faire élever de la hauteur de 60 coudées et d'une égale largeur, avec trois rangs de pierres polies et un rang de bois qui croît en cette province. Nous voulons aussi qu'on y bânisse un autel pour y sacrifier à Dieu, et nous entendons que toute la dépense se fasse à nos dépens. Nous renvoyons aussi, par Mithridate et par Zorobabel, les vaisseaux sacrés que le roi Nabuchodonosor fit prendre dans le temple, afin de les y remettre. Leur nombre est de cinquante bassins d'or et quatre cents d'argent ; cinquante vases d'or et quatre cents d'argent ; cinquante seaux d'or et cinq cents d'argent ; trente grands plats d'or et trois cents d'argent ; trente grandes coupes d'or et deux mille quatre cents d'argent, et, outre de cela, mille autres grands vaisseaux.....

« Les sacrificateurs offriront à Dieu toutes les victimes dans Jérusalem, selon la loi de Moïse, et prieront pour notre prospérité, pour celle de nos descendants et pour l'empire de Perse. Que si quelques-uns sont si hardis que de ne pas obéir à nos commande-

ments, nous voulons qu'ils soient crucifiés, et leurs biens confisqués à notre profit <sup>1</sup>. »

Le curieux inventaire des vases du temple que contient cet édit diminue singulièrement les nombres salomoniens. La reconstruction rencontra bien des obstacles, de la part surtout des Chutéens transportés autrefois à Samarie. Commencée sous le règne de Cyrus, elle fut suspendue quand, trois ans plus tard, il périt dans la guerre contre les Massagètes. Cambyse lui succéda, et on sait comment Darius, fils d'Hystaspe, prit sa place. Zorobabel, ami de ce prince, ayant résolu à son gré une question qu'il avait proposée, à savoir quelle était la chose la plus puissante du vin, des rois ou des femmes, obtint de lui l'autorisation de reprendre et d'achever la reconstruction du temple.

Ce nouvel édifice, bâti, par Zorobabel, sur l'emplacement de l'ancien, ne paraît pas avoir eu l'importance du temple de Salomon. L'édit de Cyrus, qui avait été déposé à Ébactane, où Darius le retrouva, n'autorisait que la construction d'un édifice de 60 coudées de haut et de 60 coudées de large. Cet édifice, comme nous l'avons vu, ne devait avoir que trois étages de pierres non polies et un rang de bois tout neuf. Nous ne retrouvons point là les magnificences de l'ancien temple. Hérode le Grand voulut lui rendre sa première splendeur; il en fit un édifice tout romain, et

<sup>1</sup> Josèphe, *Antiq.*, liv. XI, ch. I.

décora le parvis extérieur de colonnades corinthiennes. L'ornementation seule conserva quelque chose du style judaïque ; c'est ainsi qu'il enrichit les chapiteaux des colonnes des portiques intérieurs de branches de vignes d'or, avec leurs grappes, si excellemment travaillées, dit Josèphe, que, dans ces ouvrages si précieux, l'art ne le cédait pas à la matière. Le parvis, construit sur la plate-forme de l'ancien temple, était solidement fortifié. Ce fut là que se renfermèrent les derniers défenseurs de Jérusalem, quand Titus assiégea cette ville. Irrité de cette résistance, Titus, vainqueur, fit démolir le temple, dont, selon la prédiction de Dieu, il n'est pas resté pierre sur pierre.

---



## VI.

## L'ART CHEZ LES GRECS.

§ 1<sup>er</sup>.

Rien n'est indifférent à la formation de l'art chez un peuple : la configuration du sol , le climat, le caractère spécial de chacune des races qui ont concouru à former le corps de nation , sa langue, sa religion ou sa mythologie, son tempérament, ses mœurs, ses jeux, son costume sont autant d'éléments dont on doit tenir compte et dont quelques-uns ont une haute importance. Examinons ici dans quelle proportion chacun de ces éléments a concouru à la formation de l'art chez les Grecs, qui fut l'art par excellence.

La Grèce est, de tous les pays, le plus difficile à décrire; sa topographie, accidentée, et dont les divisions sont si merveilleusement tranchées pour aider au développement du caractère propre et du génie spécial de chaque peuplade, offre, à celui qui voudrait le décrire, un labyrinthe plus inextricable que ceux de l'Égypte ou de la Crète. Les anciens, qui saisissaient admirablement, et comme par instinct,

tous les rapports, ont essayé cette description à l'aide de comparaisons souvent heureuses. Telle est, par exemple, celle de la configuration du Péloponèse avec une feuille de platane. Strabon eût pu la compléter en faisant de l'Épire, de la Thessalie et de l'Attique le corps marbré du même arbre, et de l'isthme de Corinthe le pédoncule qui porte la feuille.

A cette admirable topographie s'est joint, comme à souhait, l'un des climats les plus favorables à la race humaine.

Je ne sais où j'ai vu que, au lieu d'écrire tant de volumes et de se donner tant de peine pour expliquer la cause de la supériorité incontestable de l'art grec, on eût dû se borner à dire : le paysage, le ciel, l'homme, les animaux, les plantes sont plus beaux dans la Grèce que dans nulle autre contrée de la terre.

Toute séduisante que paraisse cette explication laissée à la nature, elle n'est exacte que jusqu'à un certain point. En effet, le paysage, le climat, les plantes, les hommes, les animaux sont toujours les mêmes, et cependant nous doutons que la Grèce présente jamais le spectacle que l'Italie nous a donné, celui d'une nation qui se replace deux fois au premier rang sur la scène du monde, et qui saisit, à deux reprises, d'une main ferme et puissante, le sceptre des arts, des lettres, des sciences et de la politique <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A proportions réduites, l'Étrurie, fraction de l'Italie, a eu ces deux grandes époques. L'Étrurie, mère autrefois des arts et de la politique

Cette différence tient à deux causes : au caractère même de la race, qui, malgré ses hautes et brillantes qualités, n'a ni la solidité, ni la constance, ni l'esprit de suite du caractère italien, et à la longue oppression qui a pesé sur ce malheureux pays. Son langage,

Le plus beau qui soit né sur les lèvres humaines,

est encore en usage, les carrières de Paros et du Pentélique sont loin d'être épuisées ; mais les Homère, les Pindare, les Phidias et les Ictinus n'existent plus ; la race énergique d'autrefois a disparu ; le feu sacré est éteint. On ne refera ni l'Iliade, ni les Olympiques, ni le Parthénon.

Lors du partage de l'Asie occidentale et de l'Europe, héritages de Japhet, entre ses fils, l'Ionie et la Péninsule grecque échurent à Javan. Javan eut trois fils : Alisias, Tharsus et Chetim. Alisias occupa la contrée qui porta son nom, et qui plus tard fut la Grèce. Tharsus donna son nom aux Tharsiens, qui sont maintenant les Ciliciens, et Chetim occupa les îles orientales de la mer intérieure, mais particulièrement l'île de Cypre, qui s'appela *Chetim*, nom que les Hébreux ont appliqué à toutes les autres îles. Josèphe, qui nous a transmis les renseignements les plus complets sur cette filiation des races, a soin d'a-

en Italie, a eu sa résurrection au xv<sup>e</sup> siècle. Dante, Brunelleschi, Ghiberti, Buonarrotti et tant d'autres grands hommes ont égalé et peut-être surpassé leurs devanciers.

jouter : « Ces noms ont été changés par les Grecs , pour en rendre la prononciation plus agréable. Parmi nous, on ne les change jamais. »

Dans toutes les contrées du globe, on trouve des restes de ces races antérieures aux temps historiques, espèces de débris vivants de la première couche humaine; tels sont les Parias, les Zingares, les Gallois, les Basques, les Pélasges. Les Pélasges sont la race grecque indigène, les descendants d'Alisias. Repoussés des rivages de la mer et des plaines, les Pélasges se sont réfugiés dans les montagnes abruptes de l'intérieur. Dans le Péloponèse, ils prirent le nom d'Arcadiens, et le donnèrent à cette province. Regardés comme les seuls indigènes, ce ne fut qu'après la conquête dorienne qu'ils furent chassés à tout jamais de la péninsule.

A peu d'exceptions près, cette première race humaine est passée, dans tous les pays, de la condition sauvage à un état de profonde dégradation. Il semble que, pour que ces races autochtones puissent se développer et acquérir toute leur valeur, il faille que, comme le rejeton sauvage, elles soient fécondées par le mélange d'une sève étrangère.

En Grèce, une double sève a fécondé le sauvageon primitif, et cette race privilégiée, qui a définitivement prévalu, ne doit peut-être son excellence qu'à la réunion, sur un même sol, des descendants de Cham, de Sem, et des fils de Japhet. C'est par la riche val-

le feu sacré pour animer l'homme, son ouvrage. Jupiter, tant de fois adultère, paraît, du reste, avoir joué quelque tour de sa façon à Dœucalion; car on veut qu'Hellen soit son fils.

Hésiode parle de ce prince comme d'un roi équitable, et nous fait connaître ses trois fils Dorus, Xuthus et Æolus, le vaillant cavalier, entre lesquels il divisa la péninsule.

Dorus s'établit dans la contrée située en face du Péloponèse, à laquelle il donna son nom.

Xuthus prit pour sa part le Péloponèse; ses fils Achaios et Iona donnèrent aux habitants de ce pays le nom d'*Achéens* et d'*Ioniens*.

Æolus régna sur la Thessalie et les contrées voisines, dont les habitants reçurent le nom d'*Æoliens*.

Hellen laissa son nom à l'ensemble du pays, qui s'appela la *Hellade*.

Les Grecs étaient peu exercés à la critique. Habités au nom d'*Hellènes*, qui les distinguait des barbares, ils paraissent avoir oublié que ce nom, attribué, dans l'origine, à une seule peuplade, n'était devenu général qu'après le siège de Troie.

§ 2.

La mythologie grecque est la plus complète et la plus ingénieuse de toutes les mythologies. C'est le polythéisme élevé à sa suprême puissance. Ses hardis

inventeurs ont tout embrassé, tout animé, tout divinisé. Obéissant à des lois hiérarchiques, ils se sont occupés d'abord des principaux phénomènes de la nature, qu'ils ont mythifiés et dont ils ont fait leurs grands dieux. Du phénomène, la divinisation est descendue au héros, c'est-à-dire à l'homme que distinguaient d'éminentes qualités, mais surtout certaines qualités physiques, comme la force, la beauté, l'adresse, ou des qualités morales énergiques, comme le courage, l'audace, l'amitié dévouée. Ce furent les demi-dieux : Bacchus, Hercule, Thésée, Pirithoüs.

Jupiter, *Zeüs*, emblème du feu supérieur qui se mêle aux éléments terrestres, l'eau et la terre, était le maître des dieux. Il trônait au haut des cieux, caché au milieu des nuées comme au fond du sanctuaire. Sa position suprême ne le rendait pas étranger aux sentiments humains et terrestres. Il courtisait des mortelles, et les enfants qui provenaient de ces unions anormales étaient immortels ou mortels. Venaient ensuite les autres dieux : Saturne, le temps ; Pluton, le feu souterrain ; Cybèle, la terre ; Thétis, la mer. Apollon, le dieu soleil, était un emprunt fait au symbolisme égyptien, assyrien ou persan. Les rois et les héros furent aussi autant de soleils mortels. La lune était une déesse personnifiant la femme chaste, passionnée pour la chasse, la course et les exercices violents.

Le culte des héros ou des divinités subalternes

prêtait admirablement à la poésie cyclique ; aussi les poèmes dionysiaques, les théséides, les héracléides furent-ils nombreux. L'épopée, impossible de nos jours, fut, dans le principe, à peu près le seul genre de poésie. Hercule, le plus vaillant des demi-dieux, fut le plus célébré par ces premiers poèmes, dont aucun n'est parvenu jusqu'à nous.

Le culte des dieux et des héros était singulièrement favorable aux beaux-arts, dont l'origine est, d'ailleurs, habituellement religieuse, l'architecture et les arts qui s'y rattachent n'étant, en quelque sorte, à leurs commencements, que l'expression hiéroglyphique du dogme. Cette expression est symbolique et mystérieuse comme la nature des choses.

En Grèce, comme en Égypte et dans l'Orient, des collèges de prêtres s'étaient établis dans certaines localités choisies, et toujours aux environs du temple. Un hiérophante, ou grand prêtre, héréditaire fort souvent, était le chef de la congrégation. Le collègue sacré ne se vouait pas seulement au culte de la divinité ; il cultivait les sciences et les arts au point de vue, surtout, de la théorie. Pour apprendre et pour savoir, les affiliés ne reculaient devant aucun sacrifice, se condamnaient à des années entières de réclusion ou s'imposaient de longs voyages, suivant qu'ils voulaient méditer sur la cause des phénomènes ou les étudier et les observer. Ils se transmettaient, de père en fils, le résultat de leurs expériences et de

leurs observations comme par une sorte d'hérédité. Le temps, pour la congrégation, n'avait plus ni le terme ni les limites imposés à l'individu. On ne doit donc pas s'étonner que ces premiers peuples aient appris vite et excellé dans certaines branches de l'art, objet spécial de leurs études, comme se rattachant plus essentiellement au culte. Telles sont l'architecture et la sculpture.

La partie intellectuelle ou mystique de ces deux arts a dû les préoccuper avant tout. De là l'origine de l'hiéroglyphisme et du symbolisme.

La clef de ce symbolisme n'était pas mise dans les mains de chacun. Elle n'était confiée qu'à un petit nombre d'initiés, le collège tout entier ne pouvant être appelé à acquérir l'intelligence des hautes cosmogonies poétiques, telles que les homérides, les dionysiaques, la Genèse chez les Hébreux. Il y avait des initiés de divers grades appelés à pénétrer plus ou moins avant dans les mystères ; c'était une sorte de franc-maçonnerie religieuse, dont, comme le *vénérable* des sociétés modernes, l'hiérophante avait seul le secret. Malheur à celui qui trahissait ce secret ; malheur à ceux qui, sans être initiés, le pénétraient : comme Zoïle, comme Socrate, ils payaient leur témérité de leur vie.

On comprend que pour nous autres modernes, après tant de siècles et sous l'empire d'autres idées, il soit impossible de pénétrer ces mystères et de re-



trouver la clef de ces symboles perdue sous la poussière des temples d'Hermopolis, de Karnak, de Babylone, de Delphes, d'Égine ou du Capitole.

Après avoir longtemps scruté les cryptes d'Ellora, l'Éliça, où l'antiquité orientale a survécu à elle-même ; analysé le temple de Phigalia d'après celui de Luxor, le Parthénon d'après les temples de Karnak et de Persépolis, et remonté des pyramides au dolmen et à la pierre de Jacob, on est forcé de reconnaître qu'on n'a pas même déchiffré une des pages de ce livre de l'archéologie antique, pour jamais fermé.

Peut-être les monuments littéraires que nous ont laissés ces anciennes sociétés nous donneront-ils ces lumières que nous refuse leur architecture. Mais, là encore, nous devons reconnaître toute la vanité des connaissances humaines. L'étude approfondie des cosmogonies poétiques de l'Inde, de la théogonie d'Hésiode, des homérides, des pindariques et des tragiques grecs, de l'Énéide et de la Thébàide latine, ces pâles contre-épreuves des poèmes de la Hellade ne nous donnent que des notions incomplètes sur l'ensemble de la symbolique des anciens et sur ses principes mystérieux. Il y a là tout un monde dont nous ne pouvons que côtoyer le rivage. Quand on a creusé jusqu'au tuf dans ces traditions poétiques et qu'on en a exprimé jusqu'à la moelle, pourvu qu'on soit de bonne foi et qu'on ne veuille ni se tromper ni tromper les autres, on arrive à s'étonner du petit nombre de certitudes acquises et

de tout ce qu'on ignore. Quand nous nous croyons en présence de la vérité, que de fois prenons-nous le fait pour le symbole ou le symbole pour le fait ! Nous pénétrons dans l'autre de Trophonius, nous y rêvons ; mais le dieu ne répond pas à nos questions.

## § 3.

Chez les Grecs, toute institution utile avait un principe et une consécration religieuse. C'est ainsi que les dieux avaient présidé à l'origine de la gymnastique et des jeux du stade. On racontait que les deux premiers lutteurs qui avaient combattu dans le stade d'Olympie étaient Apollon et Hercule, et toute la Grèce le croyait.

Ces jeux furent régulièrement établis, et prirent le caractère d'une institution nationale dans l'année 776 avant Jésus-Christ, date de la première olympiade.

De temps immémorial la gymnastique était l'accompagnement obligé des grands événements. Les lutteurs se mesuraient dans toutes les solennités nationales, lors des funérailles des rois et des héros. Nous voyons, dans Homère, qu'une victoire dans les jeux funèbres rendait le vainqueur célèbre et le mettait en possession de titres de noblesse qui se conservaient dans sa famille. Plus tard, le triomphateur dans le grand stade fut entretenu aux dépens du trésor de sa ville natale.

Les quatre grands stades, théâtres des luttes solennelles, furent établis à Olympie, à Delphes, à Némée et dans l'isthme de Corinthe. Les prix attribués au vainqueur étaient une couronne d'olivier pour le premier stade, de laurier pour le second, d'ache pour le troisième et de pin pour le quatrième. Ces quatre plantes avaient une signification symbolique. Indépendamment des quatre grands stades, chaque ville avait son stade particulier, où la jeunesse s'exerçait et préludait au grand concours national.

Cette institution développa à un haut degré, chez les Grecs, l'émulation, l'amour de la gloire, la beauté physique et le génie athlétique qui leur étaient propres. Elle fut singulièrement favorable aux beaux-arts, et surtout à la statuaire.

Ces jeux, passés dans les mœurs, et auxquels, de père en fils, chaque individu s'exerçait quotidiennement, durent, en effet, améliorer merveilleusement cette race grecque, naturellement belle. Les athlètes étaient nus, s'exerçaient en plein air. Le corps, rendu plus dispos, acquérait les proportions les plus belles.

On s'explique la supériorité des artistes, qui avaient sans cesse sous les yeux, en action et sous toutes les attitudes, ces formes nues, si puissantes et si parfaites.

Cette institution était à la fois artistique et politique. Les Grecs lui durent leur supériorité physique sur les peuples de l'Orient et leurs succès constants

dans la guerre. Cette supériorité fut reconnue par les Romains eux-mêmes. Cicéron dit, quelque part, que ses concitoyens n'eussent jamais vaincu les Grecs, si les Grecs fussent restés unis.

Les rois se firent un honneur de triompher dans le stade. L'élite du monde antique se donnait rendez-vous à Olympie. Une victoire dans le grand stade était ambitionnée à l'égal d'un succès sur l'ennemi.

Les grandes fêtes religieuses, non moins utiles au point de vue politique, étaient aussi propres que la gymnastique à activer le développement des arts. La poésie, la musique, la danse, la richesse des costumes concouraient à l'éclat de ces cérémonies, s'y combinaient heureusement. Les vierges les plus belles, les jeunes gens les plus beaux y figuraient à l'envi, et dans de magnifiques théories offraient aux yeux charmés les modèles les plus accomplis de la beauté humaine.

Les Grecs avaient emprunté ces pompes et ces cérémonies aux Orientaux et aux Égyptiens. Il est très-probable que ces derniers eurent une gymnastique, leurs monuments paraissent l'indiquer.

Quoi qu'il en soit, c'est surtout à la gymnastique, institution nationale, que l'art grec a dû son éclat et son excellence définitive. La constitution démocratique de chacun des petits peuples formant le corps de la nation fut également favorable à son développement. Qu'on joigne à ces deux mobiles principaux la plus heureuse des mythologies, les éléments de beauté

physique propres à la race des Hellènes, ses rares et brillantes facultés morales, un admirable climat et une topographie unique au monde, et l'on ne s'étonnera plus du haut degré de perfection auquel les artistes grecs sont parvenus.

Toutefois ces causes furent plutôt fécondantes que créatrices ; car, de tous temps et en tous lieux, le germe des arts a existé dans la Grèce. L'homme, dans ces heureux pays, naît artiste comme il naît poète. Du temps de Persée et d'Æacus, comme à l'époque d'Homère, les Grecs eurent des artistes et des poètes. L'art, dans ces temps reculés, complètement hiératique et hiéroglyphique, demi-grec et demi-oriental, était pétrifié comme chez les Égyptiens. Le nom du grand artiste contemporain du grand poète Orphée, et qui précéda l'émancipation de l'art grec comme Orphée précéda Homère, n'est pas venu jusqu'à nous. Peut-être les Grecs eux-mêmes l'ignorèrent-ils comme nous ignorons les noms des artistes qui, chez nous, ont illustré la période théocratique du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle.

L'invasion doriennne, 1104 avant Jésus-Christ, et le retour des Héraclides, amenèrent dans les arts une révolution que les guerres de Thèbes et de Troie n'avaient pu déterminer ; elle ébranla la théocratie orientale et mit une digue à l'influence asiatique. L'art, toutefois, ne sortit pas encore du sanctuaire. Les mœurs étaient pures et austères, les sentiments

héroïques, la religion dans toute sa faveur; l'art, sa plus haute et sa plus frappante expression, resta éminemment symbolique et demeura stationnaire.

## § 4.

Ce n'est qu'aux approches de la première olympiade, huit siècles avant Jésus-Christ et trois siècles après l'invasion doriennne, que commence l'époque historique de l'art grec : les noms réels des artistes remplacent les dénominations symboliques; mais leur histoire présente encore une grande obscurité, et il n'est pas possible d'établir un ordre chronologique raisonnable. Barthélemy, Winckelmann, Otfried Mueller et Clarac sont en désaccord formel sur les points les plus essentiels. Si on remonte aux sources, on voit qu'il n'en peut être autrement. L'extrême division des États dans ce petit pays de Grèce, les jalousies de ville à ville, le manque absolu de bonne foi des écrivains, soumis aux préjugés et aux passions domestiques et locales, ne permettent pas de démêler le vrai du faux. Une histoire de l'art par la filiation des artistes serait donc impossible. Il est déjà fort difficile de faire connaître son développement et ses progrès au moyen des monuments.

Plusieurs causes s'opposent à ce qu'on trouve jamais des monuments de l'art grec primitif comme on rencontre des monuments égyptiens ou assyriens

des plus anciennes époques. Le climat de la Grèce n'est pas conservateur comme celui de l'Égypte, et les monuments n'y ont pas le même caractère de solidité et, en quelque sorte, d'éternité. Le sol n'est pas non plus argileux comme celui de la Mésopotamie, et les édifices ou leurs débris, placés sur un sol calcaire, ne peuvent s'y recouvrir de cette couche de sable ou d'argile qui, en Égypte ou en Assyrie, les a préservés pendant tant de siècles. Enfin, dans la Grèce, depuis l'invasion romaine jusqu'à nos jours, la destruction a été lente et continue; elle n'a pas été subite et générale comme en Assyrie, où les conquérants détruisaient tout en passant, et à la place de villes florissantes ne laissaient que des ruines et le désert.

Les seuls débris un peu complets qu'on puisse rencontrer dans la Grèce appartiennent aux dernières époques de l'art; ce sont ces statues et ces frises qu'on rencontre aux alentours des temples qu'elles décoraient autrefois.

Si l'art grec ne prit pas naissance à l'orient et au midi, comme on l'a prétendu, et si ses origines ne sont pas purement asiatiques et égyptiennes, il est hors de doute, cependant, que ces influences extérieures furent, à plusieurs reprises, sur le point de prévaloir et de modifier profondément l'art national. Les monuments égyptiens que M. Tremaux vient de rencontrer dans l'Asie Mineure et les monuments

assyriens de Crète et de Marathon ne laissent aucun doute à ce sujet.

La guerre de Troie (1184 avant Jésus-Christ); ce premier triomphe de la Grèce sur l'Asie, exalta l'amour-propre national de cette race ardente et mobile. C'est alors qu'apparurent ces hommes, favorisés des muses, qui célébraient, en langage sacré, la ruine d'Ilion et la gloire des héros, mêlant au fait réel les riantes fictions de la cosmogonie religieuse, et resserrant les anneaux d'or de cette chaîne mystérieuse qui rattache la terre au ciel. Telle est l'origine de l'épopée grecque. Ces poèmes, à la fois héroïques et religieux, ne sont possibles que dans l'enfance des nations, lorsque les mœurs sont naïves, les passions énergiques, les esprits croyants.

A la suite de cette guerre heureuse, l'influence grecque triomphe de l'influence asiatique dans l'Asie Mineure et les îles voisines, comme Chypre et la Crète, ces avant-postes de la Grèce en Orient. Cinquante années environ avant la guerre de Troie, Ninus, fils de Bélus, ce restaurateur du grand empire assyrien, avait fondé Ninive, alors la plus grande et la plus florissante cité du monde, et, à en croire les historiens grecs, vers la même époque, Sémiramis, sa veuve, exécutait, à Babylone, ces travaux prodigieux qui l'ont à jamais rendue célèbre.

L'architecture et la sculpture sont, à ces premières époques, la seule expression de l'art. Il est entendu



que la sculpture comprend la numismatique et, sous certains rapports, la céramique.

Comme en Égypte et dans l'ancienne Italie, les plus anciens monuments de l'architecture que l'on rencontre en Grèce sont les murs cyclopéens qui formaient l'enceinte des villes helléniques. Ce genre de construction est commun aux peuples primitifs ; partout où l'exploitation de la pierre est facile, on la rencontre, dans le nouveau monde comme dans l'ancien. Si, dans l'Assyrie, l'architecture cyclopéenne n'a laissé aucun monument, c'est que, dans ces plaines d'alluvion arrosées par le Tigre et l'Euphrate, la pierre manquait. L'argile et l'asphalte la remplaçaient ; les murs de Ninive et de Babylone étaient construits en briques cimentées de bitume, souvent même en argile crue comprimée jusqu'à solidification. Je ne serais pas éloigné de croire que, dans certaines parties montagneuses de l'Asie centrale où la pierre existait, on ne pût rencontrer de débris cyclopéens, comme on a rencontré des sculptures colossales entaillées dans le roc vif. Les soubassements de Persépolis, de Passargade et du temple de Salomon ne sont qu'un perfectionnement du style cyclopéen. Dans l'Inde, les architectes ont pris un parti beaucoup plus simple ; ils ont entaillé l'édifice et tous ses ornements à même du rocher, obtenant, de cette façon, des monuments monolithes dont l'importance étonne l'imagination.

La formation calcaire du sol de la Grèce était éminemment favorable à l'architecture cyclopéenne; aussi les monuments abondent-ils. Les murs de toutes les cités antiques sont d'appareil cyclopéen, brut ou taillé, à blocs énormes et irréguliers posés à sec, mais avec une extrême précision. Quant aux intentions symboliques que l'on a voulu rencontrer dans la disposition de ces vastes blocs qui formeraient une masse homogène hiératiquement divisée, elles rentrent trop naturellement dans le domaine des faiseurs de conjectures, pour que nous ne leur en laissions pas toute la responsabilité.

A-t-il jamais existé, en Grèce, des édifices absolument sémitiques ou égyptiens? Il est difficile de ne pas répondre affirmativement, car il n'est pas probable que les colons égyptiens qui fondèrent Athènes, Argos et Thèbes, Amyclée, Mycènes <sup>1</sup>, les Chananéens qui s'établirent aux bords de l'Eurotas et y bâtirent Sparte, et les Phéniciens qui colonisèrent les grandes îles du Sud, aient inventé, en arrivant dans le pays, une architecture autre que celle usitée dans la mère patrie. Un ciel et des besoins nouveaux amenèrent des modifications successives.

Le climat, plus variable, nécessitait les combles ;

<sup>1</sup> Le temple de Minerve d'Amyclée, aujourd'hui détruit, paraît avoir été de construction égyptienne. Les sculptures de la porte des lions, à Mycènes, que les Anglais ont mutilées, ont également un caractère égyptien.

les Grecs substituèrent donc aux plafonds horizontaux des Égyptiens et des Orientaux le triangle isocèle. La charpente de la maison civile fut, en quelque sorte, le prototype de l'ordre dorique, qui devint leur mode usuel et typique de construction.

Quant aux détails d'ornementation et à l'appropriation intérieure, les architectes de la Grèce combinèrent de la manière la plus heureuse et la plus élégante l'imposante et massive assiette de l'édifice égyptien avec l'élégance asiatique. C'est alors que fut trouvée cette architecture nationale rationnellement appropriée à la zone de l'Europe, qu'à la longue elle a conquise tout entière.

Je me figure, sur quelque promontoire du Péloponèse ou de l'Attique, le temple grec tel qu'il pouvait exister huit siècles environ avant notre ère. Il n'a rien gardé de l'édifice égyptien ni de l'édifice sémitique; son architecture est un dorique pur, plus court et plus ramassé encore que celui de Pestum ou de Corinthe. Les blocs de marbre ou de pierre calcaire qui composent son appareil sont ajustés avec une précision merveilleuse. Des couleurs de l'éclat le plus vif rehaussent chacun des détails de son ornementation riche et sobre. Des peintures à teintes plates, sans clair-obscur, à très-faibles saillies, et qui rappellent les sujets des vases funéraires, décorent intérieurement et extérieurement ses murs d'images symboliques. Ce ne fut que plus tard que ces images

firent place à d'autres sujets exécutés dans un autre système, comme les tableaux du Pœcile <sup>1</sup>. Des sculptures de ronde bosse remplissent l'angle du fronton. Ces sculptures n'ont rien conservé non plus du style égyptien ou asiatique; elles sont de style grec archaïque. La disposition des groupes, l'attitude et le modelé différent essentiellement des sculptures égyptiennes et présentent un tout autre caractère. Enfin, au fond du temple, dont toutes les murailles sont couvertes de peintures dans le style des hypogées d'Égypte ou d'Étrurie, apparaît la statue colossale du dieu, exécutée d'après les procédés de la Toreutique <sup>2</sup>.

La deuxième époque de l'architecture grecque correspond à la période qui s'étend de Lycurgue à la fin de la guerre médique; c'est l'époque philosophique par excellence, qu'illustrèrent ces hommes appelés les sept sages. Le génie poétique de la nation se manifeste par des compositions qui n'ont plus l'ampleur de l'épopée, mais qui n'en sont pas moins exquis. C'est alors que vécut Archiloque, Tyrtée, Alcée, Sapho, Pindare, Anacréon.

<sup>1</sup> Bien qu'on ne fasse remonter l'invention de la peinture polychrome qu'au peintre Bularque (748 av. J. C.), qui vendit à Candaule, dernier roi de Lydie, un tableau exécuté d'après ce nouveau procédé, et qui représentait le combat des Magnètes, nous pensons que la peinture existait dans des temps beaucoup plus reculés. L'Odyssée, en effet, nous montre Pénélope exécutant des tapisseries en couleur et à personnages.

<sup>2</sup> La Toreutique employait les différents métaux, et les unissait à l'ivoire et au bois. Dipœnus et Skyllis (588 av. J. C.) travaillèrent de cette manière.

L'architecture garda toute sa majesté. Stationnaire quant à l'ensemble, ses proportions acquièrent cette harmonie, et ses profils et chacun de ses détails, cette inimitable élégance qui les distinguent,

La sculpture ne se dégage pas encore complètement des habitudes hiératiques. Onatas, le Phidias de ce style archaïque et sacerdotal, se distingue à Égine et fonde une grande école.

Il est probable que la peinture suivit les évolutions des deux autres arts; mais aucun monument de cette époque n'est resté.

## § 5.

La sculpture monumentale est le complément explicite de l'architecture, comme le démotique de l'hieroglyphique, l'arithmétique de l'algèbre et de la géométrie. Elle caractérise les monuments, elle les explique; elle fait comprendre l'ordonnance de l'ensemble et la valeur de chaque détail architectonique; elle suppose déjà une civilisation avancée.

On a attribué l'invention de la sculpture monumentale chez les Grecs à Dédale (*Δαίδαλος*), d'Athènes, et à Dipœnus et Skyllis, ses élèves; Dédale, d'Athènes, contemporain de Minos, et qui vivait vers l'an 1330 avant Jésus-Christ, nous paraît une espèce de mythe, un symbole représentatif de la mise en pratique des arts et métiers à Athènes, en Crète et en

Sicile. Diodore lui attribue, en effet, l'invention de la scie, du vilebrequin, des voiles et mâts de vaisseaux. C'est lui qui avait imaginé le labyrinthe de Crète et fortifié une ville sicilienne.

Diodore signale ce Dédale comme étant l'auteur d'un grand nombre de sculptures ; c'est lui qui, le premier, ouvrit les yeux des statues et détacha leurs membres, qui étaient joints ou collés au corps. Pausanias <sup>1</sup> parle d'un autre Dédale qui vivait à Sicyone, entre l'an 700 et 600 avant Jésus-Christ, à l'époque du grand développement de l'art en Grèce. Ces différents Dédale, ainsi que les Dipœnus et les Skyllis, sont, en quelque sorte, les symboles de l'art de la statuaire, comme Agamède et Trophonius de l'architecture, comme Dibutade de la peinture, Palamède de l'écriture.

La Grèce est l'une des contrées orientales les plus boisées ; aussi ses premiers habitants cherchèrent-ils leurs dieux dans les forêts. Un vieux tronc d'arbre de forme singulière inspirait une certaine vénération à ces hommes simples, et avait des adorateurs. C'est ainsi que, à Sparte, les Dioscures étaient représentés par deux poteaux <sup>2</sup>. Plus tard, on aida à la forme naturelle de la grossière idole pour la rendre plus semblable au personnage, jusqu'à ce qu'enfin l'homme,

<sup>1</sup> Pausanias, liv. VI.

<sup>2</sup> Appelés Δόξατα, *Plut. de frat. anc.*, 1, p. 36.

devenu plus habile, façonnât le bois et en tirât la statue complète du dieu.

Le bois, qui, après la mort de l'arbre qui le produit, se conserve longtemps inaltérable, et dont l'essence éthérée, dégagée par le feu, s'élève dans les airs, comme pour se réunir au ciel, était considéré, par ces premiers peuples, comme une sorte d'être symbolique, emblème de l'immortalité, et avait, par lui-même, une sorte de caractère religieux.

L'adoration de la pierre brute est contemporaine de la divinisation du tronc d'arbre; l'un et l'autre furent taillés et façonnés à l'image du dieu, à peu près vers la même époque. Les premiers colons orientaux ou égyptiens apportèrent en Grèce la métallurgie. Les dieux de métal apparaissent avec eux et sont contemporains des dieux de bois et de pierre. C'est la première phase de l'art, celle de la sculpture native indigène. En Grèce, comme dans les Gaules et au Mexique, ces premiers monuments sont les mêmes ou ont une extrême analogie.

L'emploi des métaux pour figurer les dieux remonte, certainement, à la plus haute antiquité; il devient plus commun pendant la seconde phase de l'art, qui commence à l'époque du premier perfectionnement et s'étend jusqu'à la fin de la guerre médique, durant un espace de près de deux mille ans. L'or, métal par excellence, était le symbole du soleil. On l'employa de préférence à la représentation des dieux;

mais, comme, à raison de sa rareté, ce métal était trop précieux pour qu'on en formât des statues massives, on se contenta, dans le principe, de revêtir de lames de ce métal l'idole taillée dans le bloc de bois. Tels étaient les chérubins du temple de Salomon, à Jérusalem ; le veau d'or. La mince cuirasse d'or, avec inscriptions cunéiformes, trouvée, par M. Place, dans le palais de Khorsabad, couvrait peut-être l'image d'un dieu assyrien. Il est certain que son épaisseur eût été insuffisante pour protéger la poitrine d'un guerrier.

Les lames de ce métal étaient forgées et comme repoussées. On n'ignorait pas l'art de fondre les métaux ; mais on ne l'avait pas encore perfectionné, et en forgeant l'or, métal si ductile, on était certain, du moins, de n'employer que la quantité que l'on voulait.

Le cuivre, moins rare que l'or, lui fut souvent substitué dans la représentation d'Apollon soleil, particulièrement le cuivre rouge, qui acquiert, par le poli, une couleur vive et brillante. Ce qui fit préférer le cuivre, c'est qu'il est des plus rebelles à la fusion. Comme l'humidité et les éléments altéraient la couleur, on imagina de le dorer.

Plus tard, on ajouta à sa dureté et à sa résistance en le combinant avec d'autres métaux ; de là l'invention du bronze. L'Apollon, soleil des Grecs, fut souvent représenté en cuivre rouge ou en bronze doré, comme les dieux-soleils de l'Orient. Plus tard, on le



sculpta dans le marbre de Paros ; mais il est probable qu'alors l'idée symbolique avait perdu de sa puissance.

Plusieurs figures, comme celle de Cérès Erinnyis, étaient sculptées en bois. Les extrémités seules étaient en marbre de Paros. On a voulu voir, dans ces images, une représentation de la faculté fécondante de la terre figurée par le bois. Le marbre symbolisait alors la base pierreuse et le noyau de la terre.

Les plus fameuses statues de l'antiquité sont les statues d'or et d'ivoire, auxquelles on ajoutait souvent d'autres matières précieuses, comme dans la Minerve du Parthénon. Ces rares chefs-d'œuvre de la Toreutique, dont la valeur était inappréciable, furent réservés aux temples les plus riches, tels que ceux d'Olympie, d'Épidaure, de Phigalia, d'Argos, le Parthénon d'Athènes. Les statues d'or et d'ivoire ne devaient pas seulement leur prix élevé aux matières précieuses qui les composaient, mais aux idées superstitieuses ou symboles attachés à ces matières.

L'or, en effet, était considéré, dans l'antiquité, comme une matière inaltérable, comme le roi des métaux. L'ivoire, d'un blanc si doux, et qui prend un poli plus brillant peut-être que le marbre, jouissait d'une égale faveur. C'était, de plus, un produit du règne animal bien supérieur au végétal ou au minéral. Il provenait, en outre, de l'éléphant, le plus grand, le plus intelligent des animaux, et dont cer-

taines espèces étaient, chez les Orientaux, l'objet d'un culte particulier.

Un système général et uniforme paraît avoir présidé aux premiers essais des sculpteurs égyptiens, assyriens et grecs. Les imperfections des premiers monuments de l'art ne sont souvent que les résultats obligés de ce système et ne tiennent pas toujours à l'enfance de l'art.

Les premières statues grecques, attribuées à Dédale, Smilis et autres, paraissent avoir eu une extrême analogie avec les statues égyptiennes. Les jambes étaient unies l'une à l'autre; les bras pendaient le long du corps. L'immobilité et la roideur de la pose symbolisaient l'immobilité divine et s'accroissaient en raison de l'importance du dieu. En Égypte, en effet, où cette roideur est générale et a atteint les dernières limites du possible, les figures des dieux subalternes sont souvent d'un style beaucoup plus libre et se rapprochent, par leur caractère anthropomorphe, des statues grecques archaïques. C'est par suite du même principe qu'en Égypte, à Ninive et dans tout l'ancien Orient la sculpture des animaux est toujours si librement et si fidèlement exprimée.

Les dieux placés dans l'Olympe ne voient les mortels que d'en haut. On les représentait donc avec la tête légèrement inclinée, les yeux relevés aux angles externes et plongeants. Leur bouche, toujours riante, exprimait la félicité céleste. L'expression quel-

quefois ironique de cette bouche, dont on entrevoit les dents, caractérisait la supériorité du dieu sur l'homme, qui rampe sous ses pieds attaché au limon de la terre.

On a cherché une explication analogue pour les yeux toujours placés de face dans les bas-reliefs, les médailles et cylindres orientaux et égyptiens. Ces yeux de face indiqueraient que la divinité voit à la fois de tous les côtés ; mais il faut se défier des systèmes trop absolus. Nous croyons donc que, dans ces premiers monuments de l'art, tout en faisant une certaine part à la symbolique, il faut en laisser une très-large à l'inexpérience des artistes. Cette inexpérience ne s'est-elle pas, en effet, manifestée de la même manière et par les mêmes imperfections chez tous les peuples ? Elle est naturelle à l'artiste qui s'essaye dans un premier ouvrage comme à l'enfant ; tous deux mettront toujours l'œil de face dans une figure de profil, et, certes, sans attacher à cela la moindre signification symbolique.

La troisième et grande phase de la statuaire grecque se manifesta vers la cinquantième olympiade, environ six cents ans avant Jésus-Christ. Cette période, qui s'étend jusqu'après la mort d'Alexandre, a été pour la Grèce l'époque du développement intellectuel le plus étendu. L'influence du gymnase et des luttes olympiques commence à prévaloir. La statuaire s'émancipe comme la poésie, comme la politique, et

brise le joug de l'ancienne tyrannie sacerdotale. Les victoires des Grecs sur les Perses accélèrent ce mouvement. L'ardeur guerrière, exaltée par le triomphe, donnait aux esprits une initiative toute nouvelle. L'Asie venait d'être vaincue, le vieux et inviolable moule emprunté à la théocratie orientale était brisé.

Les artistes grecs s'attacheront désormais à donner à la divinité les formes humaines les plus belles, et lui rendront le libre exercice de ses mouvements; l'expression viendra plus tard. L'animal que les Égyptiens ont toujours accolé et comme identifié au dieu dont il est le symbole est relégué, par les Grecs, à l'office d'attribut ou de symbole accessoire.

C'est alors que chaque ville a son école, et qu'à la tête de chaque école se placent ces artistes qui ont illustré ce moyen âge grec, tels que Dédale, de Siccyone; ses élèves Dipœnus et Skyllis, et Canachus, leur émule; Laphaès, de Phliunte; Chrysothémis et Eutélidas, d'Argos; Cléarque, de Rhégium; Théodore, de Sparte; Callon, d'Égine; Malas, Micciade, son fils, et Archénéus, son petit-fils, qui tous trois ont illustré Chio; Aristocles, de Cydonie; Daméas, de Crotona, auteur de la fameuse statue de Milon; Hippias, d'Athènes. A ces artistes il faut joindre les architectes renommés : Spinthare, de Corinthe; Démétrius, Pœonius, Rhœnus et Théodore, architectes du premier temple d'Éphèse; Bupalus, Antistate, Pori-

nus. Chacun de ces artistes avait une manière à soi, et produisait des œuvres toutes nouvelles, bien que chacun d'eux fût encore soumis à certaines influences archaïques qui les rattachaient aux écoles théocratiques. Tous, comme Dédale de Sicyone, avaient ouvert les paupières fermées des anciens simulacres, et détaché et rendu mobiles leurs membres collés au corps, ce qui doit peut-être se prendre au figuré. Ils étudiaient la forme d'après les athlètes, et, grâce aux beaux modèles qu'ils avaient continuellement sous les yeux, ils excellèrent bientôt dans le rendu du muscle au repos ou en mouvement. Néanmoins ils conservent encore aux images des dieux leur immuable immobilité ou se bornent à reproduire les anciens types. On appelait ces reproductions des simulacres antiques *αφιδρυματα*. Telle était la Diane d'Éphèse.

Quant aux personnages secondaires, héros et simples mortels, tout en donnant à leurs membres les proportions les plus heureuses, et en exprimant l'attitude et le mouvement d'une façon puissante et naïve, ils conservent à la face le sourire béat des anciennes statues, étudient avec une curieuse minutie la chevelure disposée en une infinité de petites boucles, imitation éloignée de la statuaire assyrienne, et détaillent avec une extrême recherche leurs draperies roides et appliquées au corps.

Ce style se continua jusque vers la soixante-seizième olympiade, 479 avant Jésus-Christ. Les fameuses

statues du Panhellénium d'Égine et l'Apollon de Canachus paraissent son expression la plus complète et la plus élevée.

Cette transition de la statuaire hiératique, puis archaïque à la statuaire anthropomorphe de la grande époque de l'art se continua jusqu'à Phidias. Simon d'Égine ; Denys, de Rhégium ; Glaucus, de Messène ; Socrate, de Thèbes ; Glaucias, Onatas, Anaxagoras, Aristomède, bien que procédant plus directement que leurs devanciers de l'étude directe et intelligente de la nature et du gymnase, conservent encore certaines traditions de la vieille école. Eladas et Agéladas, d'Argos, et Hagias, d'Athènes, maîtres de Phidias, sont les derniers représentants de cette manière. Hagias, le plus archaïque de ces trois maîtres, est le Pérugin de ce Raphaël. Agéladas, talent plus souple et moins absolu, fut le maître des trois plus grands statuaires de l'antiquité, Phidias, Polyclète, et Myron, qui, seul des trois, conserva quelques-unes des traditions de l'école précédente.

Phidias, supérieur à tout ce qui l'a précédé ou suivi, rejette fièrement ces derniers restes d'archaïsme, comme un voyageur arrivé sur une haute cime secoue la poussière des sentiers qu'il a suivis. Ce génie merveilleux, l'Homère de la statuaire, n'a connu les traditions du passé que pour imaginer un nouvel art, l'art grec par excellence. Doué d'une imagination puissante et féconde, d'un tact vif et dé-

licat, et du plus admirable organe qu'aucun homme ait jamais possédé, Phidias n'a vu la nature que sous cet aspect de vérité, de grandeur et d'élégance qu'il a su donner à ses ouvrages ; aussi a-t-il imprimé à la statuaire ce caractère à la fois sublime et vrai qu'elle n'avait pas encore revêtu, opéré dans l'école grecque la plus magnifique révolution, et placé l'école d'Athènes à la tête de toutes les écoles de l'antiquité.

Dans les cent années qui s'écoulèrent de 450 à 350 avant Jésus-Christ, les arts prirent tout leur développement. La brillante tyrannie de l'aimable et adroit Périclès, qui donna son nom à son siècle, fut favorable à ce mouvement des arts, qui, sous Alexandre, atteignirent à leur apogée. Périclès s'était élevé au pouvoir par son éloquence ; il s'y maintint par son adresse, en caressant habilement les passions élégantes du peuple le plus intelligent et le plus vaniteux qui ait jamais existé. Tandis que l'influence de la Milésienne Aspasia donnait aux mœurs cette politesse délicate, si différente de la molle servilité des Asiatiques, ou même de l'urbanité romaine, Périclès, tout en soutenant une guerre longue et onéreuse, ornait la ville d'Athènes de monuments magnifiques, que bâtissait Ictinus et que décorait Phidias. Ce règne brillant et populaire, et les cent cinquante années qui suivirent, et qui comprennent le règne d'Alexandre et de ses premiers successeurs, sont la grande époque de l'art, époque unique dans l'histoire du gé-

nie humain, qui ne sera jamais ni retrouvée ni égalée.

C'est alors que les trois ordres d'architecture atteignent le plus haut degré d'élégance et de perfection, et que les productions de la sculpture et de la peinture se distinguent par leur excellence. Les noms d'Ictinus et de Dinocrate pour les architectes, de Phidias, Myron, Apollodore, Scopas, Polyclète, Lysippe, Aristide, Praxitèle et Agasias pour les sculpteurs, et, pour les peintres, de Polygnote, Zeuxis, Parrhasius, Euphranor, Protogène, Pamphile, Apelles et Pausias, résument suffisamment cette belle époque où la peinture, à en croire les écrivains contemporains, acquit peut-être une plus grande perfection que la sculpture. Leur accord unanime, sur ce point, équivaut à une démonstration.

Les gemmes et la numismatique de ce temps, d'immortelle mémoire, suffiraient seules pour donner une idée de l'excellence de ces artistes. C'est aussi l'époque où la riche Corinthe ciselait ses vases si fameux.

Ces chefs-d'œuvre de la céramique nous offrent la série la plus complète de ces costumes d'une si rare élégance, dont les poètes grecs, Homère surtout et les tragiques, nous ont donné, de leur côté, les descriptions les plus précises et les plus variées.

Ces costumes se modifiaient selon la condition, la saison, les cérémonies. On a remarqué que, dans la Grèce comme en Égypte, les prêtres et prêtresses étaient vêtus et coiffés comme les divinités dont ils



desservait les autels. Comme dans notre religion, ces costumes variaient pour chacune des fêtes de l'année. Il faut souvent une étude attentive pour discerner certains costumes des femmes du costume des hommes, surtout dans les représentations de la divinité. Il est presque impossible de distinguer les costumes usuels des costumes symboliques. Mais un fait sur lequel tous les peuples modernes sont d'accord, c'est l'élégance rare et la parfaite appropriation de ces costumes aux divers usages de la vie ; c'est leur accord si merveilleux avec les formes les plus belles, les attitudes les plus variées du corps humain, dont ils semblent n'avoir pour objet que de faire ressortir la noblesse et la beauté. On pourrait croire que, pour composer leurs plus beaux ouvrages et arriver à ce haut degré de perfection qu'ils ont su leur donner, les artistes grecs n'aient eu qu'à copier cette réunion sans égale des formes irréprochables de costumes nobles et élégants que leur offrait le peuple au milieu duquel ils vivaient.

## § 6.

Le caractère des différentes écoles grecques ne se dessine nettement qu'à l'époque de la guerre médique, quand la chronique remplace l'épopée. Les ténèbres qui couvraient la plaine se dissipent ; les sommets s'éclairent. Ces écoles sont nombreuses :

chaque ville, chaque bourgade importante veut avoir la sienne ; chaque école a des artistes supérieurs.

Sur une échelle plus vaste, la topographie de la Hellade, si bizarrement divisée en régions distinctes par ses chaînes de montagnes et ses golfes, eût donné naissance à autant de petits États ayant chacun sa langue, ses mœurs, sa politique. Bornée aux étroites limites du continent grec et des îles, elle n'amena que des variétés d'une même espèce, des nuances de nationalité, des diversités de dialecte. Cette division fut des plus favorables au progrès de l'art, en imprimant au corps social une vitalité plus énergique et en exaltant l'émulation de chacune de ces petites nationalités rivales.

L'histoire de chaque grande école grecque et l'histoire de la localité où elle a fleuri marchent de front ; leurs développements sont solidaires, leurs évolutions identiques ; leur chronologie est la même.

La civilisation des îles asiatiques ayant précédé celle du continent grec, quelques écrivains placent en Cypre, à Rhodes, ou dans la Crète le berceau de l'art grec, et le considèrent comme un dérivé de l'art oriental, et particulièrement de cet art assyrien qui nous a été récemment révélé. Un bas-relief trouvé en Cypre, près de l'antique ville de Citium ; des coupes d'argent doré, de travail assyrien, rencontrées dans le même lieu, leur paraissent justifier suffisamment cette opinion.

La présence de ces monuments dans l'île de Chypre, sur ce sol situé sur le passage des peuples de l'Orient et de l'Occident, et où leurs masses se sont tant de fois heurtées, nous semble, à nous, un fait purement accidentel. L'art grec et l'art assyrien, qui ont sans doute quelques points de communauté, nous paraissent s'être développés simultanément du **xiii<sup>e</sup>** au **vi<sup>e</sup>** siècle avant notre ère. Mais l'art assyrien, à en juger, du moins, par ce que nous en connaissons jusqu'à présent, ne s'est jamais complètement dégagé des influences sacerdotales ni de ce caractère de roideur et d'immobilité qu'imprime un gouvernement despotique ou théocratique.

Les statuaires assyriens, à une époque où Rome n'existait pas encore et où la nationalité grecque se consolidait à peine, c'est-à-dire plusieurs siècles après l'invasion doriennne, excellaient déjà dans certaines parties de leur art ; mais, soumis, du moins en ce qui concerne la reproduction de la figure humaine, à certaines règles conventionnelles, hiératiques sans doute, quoique ne participant en rien de la monstrueuse fantaisie indienne, ils sont arrivés à une grande perfection d'exécution du détail, sans avoir pu améliorer l'ensemble ou la forme générale : aussi leur art s'est-il immobilisé pendant une longue suite de siècles. Nous les voyons, en effet, reproduire les mêmes images, leur affectant les mêmes attributs, avec une perfection plus ou moins grande, selon que

l'artiste était plus ou moins exercé dans la pratique de son art, mais l'heure de l'émancipation n'a jamais sonné pour eux ; le gymnase leur était inconnu ; le gouvernement et les institutions religieuses et sociales étaient trop absolus, et leur ruine fut trop subite et trop profonde pour qu'aucune grande évolution de l'art ait pu la précéder ou la suivre.

Le bas-relief trouvé à Marathon, où est figuré le guerrier Aristion, et le bas-relief du Louvre, qui représente Agamemnon, Talthylus et Épœus, le premier assis sur un siège qui rappelle les sièges assyriens, et suivi de deux autres personnages qui s'avancent processionnellement, ont une certaine analogie avec les monuments assyriens. La disposition des cheveux en rouleaux et tombant sur les épaules, et, comme M. de Longperrier l'a fait observer, la palmette montée sur des tiges qui s'entrecoupent, ont des rapports marqués avec les monuments assyriens que nous connaissons. La même analogie se retrouve pour les coupes et les vases. Mais nous ne voyons là que des analogies, frappantes il est vrai, résultant, si l'on veut, d'influences plus ou moins directes, mais fort naturelles, et qui n'impliquent pas un parti pris général, une fondation d'écoles. Il n'est pas possible que de grands peuples, contigus en quelque sorte, aient de fréquents rapports, sans que leurs monuments et leurs arts ne s'en ressentent.

L'art assyrien, comme l'art persan, comme l'art

égyptien, a donc été connu des Grecs ; mais l'origine de l'art grec n'est pas plus assyrienne qu'elle n'est égyptienne ou persane. L'étude des parties nues, dans les premiers monuments de l'art grec, nous paraît même plutôt rappeler l'art égyptien que l'art assyrien. Les écoles d'Égine et de Sicyone empruntent, il est vrai, quelque chose à l'étude du muscle, rendu plus saillant par le mouvement, telle que les Assyriens la comprenaient.

Les écoles de Cypre et de la Crète n'ont rien produit d'éminent et n'ont jamais acquis un grand renom. Théâtres de la lutte entre les deux systèmes asiatique et européen, leur manière fut nécessairement bâtarde jusqu'au jour où l'influence grecque triompha, sans retour, dans l'Asie Mineure, de l'influence orientale, et la déposséda. Ces écoles se rangent donc à la suite des écoles de la Grèce proprement dite. Certains peuples sont condamnés, par la position géographique qu'ils occupent, à n'avoir ni un art ni une nationalité qui leur soient propres.

L'ordre chronologique dans lequel se sont développées les principales écoles grecques est naturellement indiqué par la numismatique de chaque localité. Argos, fondée, 4586 avant notre ère, par l'Égyptien Danaüs, contemporain de Sésostris, occupe le premier rang. Danaüs bâtit dans cette ville un temple consacré à Apollon Lycien, dans lequel il plaça une statue en bois de ce dieu. Dans le siècle suivant,

1420 avant notre ère, Dorus éleva dans Argos un temple à Junon, qui paraît avoir été le premier modèle de l'ordre dorique; enfin, six siècles plus tard, 748 avant Jésus-Christ, et à l'époque de la huitième olympiade, Phidon, roi d'Argos, invente la monnaie connue dans l'Orient, au temps d'Abraham. C'est là, du reste, le seul titre d'Argos à la priorité; car son école primitive de statuaire eut peu de célébrité. Ce ne fut que plus tard, au déclin de l'archaïsme et vers le temps de la guerre médique, qu'elle acquit un certain renom. L'Argien Éladas fut le maître de Phidias. Égine suit ou plutôt se rattache intimement à Argos, dont elle est voisine. Athènes vient ensuite, puis Sicyone, Corinthe, Thèbes et Sparte. Nous négligeons les localités secondaires. C'est dans ces villes de la Grèce continentale que l'art grec proprement dit a brillé de tout son éclat, et qu'après un certain nombre d'évolutions il arriva à ce point suprême de perfection, à cette heureuse combinaison du goût et de la science, de la grâce et de la force, qui en a fait le premier de tous les arts.

Cette grande école continentale se subdivisa en plusieurs écoles rivales; mais à elle seule elle l'emporta sur toutes les écoles coloniales réunies, semblable au tronc du chêne, plus puissant, plus vigoureux à lui seul que toutes ses branches et tous ses rameaux.

Ces rameaux se rattachent à trois branches prin-

ciales, qui se sont développées sous certaines influences locales. La branche grecque orientale, qui eut son siège à Rhodes, à Lesbos, en Crète, en Cypré, à Éphèse et à Milet; la branche grecque occidentale, qui s'étendit sur toute la Sicile, la Grande-Grèce, l'Italie centrale, et jusque dans la Celtique, à Marseille; enfin la branche grecque africaine, qui domina à Alexandrie, dans la Cyrénaïque, et remonta, le long du Nil, au cœur de l'Égypte, pour y être absorbée, et comme pétrifiée par la puissante et irrésistible symbolique du pays.

L'école d'Athènes, comme celle d'Argos, remonte à la plus haute antiquité. S'il est difficile d'établir entre elles une priorité de date, il ne peut y avoir d'hésitation possible quand il s'agit de les classer en raison de la supériorité relative de leurs artistes.

Dédale<sup>1</sup>, chef de l'école athénienne, personnage mythique, est contemporain de Minos. Ceux qui veulent donner à chaque fait et à chaque personnage une date certaine le font naître quatorze siècles avant notre ère (1380 av. J. C.). Dipœnus et Skylis, ses élèves, originaires tous les deux de la Crète, forment avec lui une sorte de triade qui symbolisait l'union de l'art national et de l'art asiatique.

Nous avons indiqué plus haut les splendides développements que prit l'école d'Athènes à l'époque de l'émancipation de l'art.

<sup>1</sup> Δαίδαλος, ingénieur, fils d'Ευπαλλεμος, adroit de la main.

Sparte, malgré sa rudesse, n'est pas, comme on le croit habituellement, étrangère aux beaux-arts; mais, chez elle, leur manifestation fut essentiellement religieuse. Les monuments de son architecture étaient des temples, ses statues l'image des dieux, ses poèmes des hymnes sacrées. Son école, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, fut puissante et rude. La Minerve du sculpteur Gitiade, qui florissait vers l'an 900 avant Jésus-Christ et peu après Homère, était d'airain; le temple dans lequel on l'adorait était de bronze. Gitiade fut à la fois architecte, statuaire et poète. Ses chants religieux jouissaient d'une grande popularité dans toute la Laconie. Ce sculpteur ouvre à Sparte l'époque historique de l'art. Vers le même temps où il fondait sa Minerve, Dibutade, de Corinthe, inventait la plastique ou l'art de modeler en terre. Hésiode, son contemporain, en racontant la formation de Pandore<sup>1</sup>, par Vulcain, avec de l'argile mouillée, nous révèle ses procédés, dont Homère ne paraît pas avoir eu connaissance. Cléanthe, également de Corinthe, inventeur de la peinture monochrome, décorait le temple de Diane *Alphéonie*, situé à l'embouchure de l'Alphée, en Élide. Donatas et Perille, qui coulèrent le taureau d'airain de Phalaris; Doryclidas, et Medon, son frère, illustrèrent l'école de Lacédémone de 600 à 500 avant Jésus-Christ. Ce sont eux qui exécutèrent, pour l'Héræum d'Olympie,

<sup>1</sup> Il la nomme une jeune fille *plastique* ou modelée en terre.



vingt statues d'or et d'ivoire d'un travail archaïque.

Sicyone était une des villes les plus anciennes de la Grèce; elle se prétendait antérieure de mille ans à la guerre de Troie, et cette haute antiquité n'avait rien que de très-probable, si l'on considère la position militaire de cette place, la plus forte du Péloponèse : les premières peuplades autochtones ont dû naturellement s'établir sur son plateau, réputé inexpugnable.

Les habitants de Sicyone se distinguaient entre toutes les populations de la Grèce par leur goût pour les arts; ils les tenaient tellement en honneur, qu'il était défendu aux esclaves de les professer.

Le fondateur de l'école de Sicyone serait aussi un Dédale bien postérieur au Dédale d'Athènes, et secondé, comme lui, d'un Dipœnus et d'un Skyllis, ce qui nous ferait croire au mythisme de ces personnages. Ce nouveau Dédale n'aurait paru que vers la soixantième olympiade, de 600 à 500 avant Jésus-Christ. Si cette antique cité ne fait pas remonter plus haut l'existence de son école, c'est que sans doute elle n'aura pas voulu tenir compte de l'époque primitive et sacerdotale que l'école de Dédale fit oublier, et qu'elle n'a pris date que de l'époque de son développement complet et de sa splendeur.

Si ce Dédale symbolique est le fondateur de l'école de Sicyone, Canachus, fils de Clécetas, est son artiste le plus renommé. Ce sculpteur florissait quatre ou

cinq siècles environ avant notre ère, vers la 67<sup>e</sup> olympiade. Sa Diane Loutrophore, en or et en ivoire, un des chefs-d'œuvre de la Toreutique, était célèbre dans toute la Grèce, et son Apollon didyamique, qu'il sculpta vers la 72<sup>e</sup> olympiade, passait, avant Phidias, pour le chef-d'œuvre de la sculpture. Cette dernière statue était de style archaïque. Cependant les traits de son visage n'avaient pas l'expression de béatitude des statues de l'ancienne école, mais étaient empreints d'une sévère majesté. Ses cheveux, partagés sur son front, formaient un grand nombre de petites boucles, qui semblaient autant de fils de métal ; ils retombaient sur ses épaules, formant trois tresses qui se réunissaient en un large faisceau descendant jusque sur les reins. L'attitude était roide ; de la main droite, tendue en avant, le dieu tenait un faon, et de la gauche, plus inclinée, il portait un arc. La structure de son corps était puissante et anguleuse ; sa poitrine large et bombée, ses muscles de taureau et ses jambes, semblables à des colonnes solidement posées sur le sol, la gauche un peu avancée, indiquaient, avant tout, la vigueur. Aussi l'impression produite par l'ensemble de la conception de Canachus était-elle moins agréable que grave et sérieuse. Séleucus Nicator fit réparer cette statue, qui a été figurée sur les monnaies de Milet.

Canachus exécuta aussi une statue d'Apollon, en bois, pour l'Isménion. On lui a attribué à tort les

fameuses statues trouvées à Égine, qui paraissent d'un travail tout à fait postérieur.

Aristoclès, le frère Canachus, était regardé comme l'un des statuaires les plus éminents de l'école de Sicyone. Il avait sculpté, pour Olympie, une Muse, un Jupiter et un Ganymède, qui jouissaient d'une grande réputation.

Laphaès, de Pliunthe, son contemporain, sculpta un Hercule de bois pour Sicyone, et, pour Égire, en Achaïe, un Apollon colossal en bois.

On cite encore, après ces artistes, Angelion et Tectæios, auteurs du colosse d'Apollon qu'on voyait à Délos, qui, d'une main, portait un groupe des trois Grâces (Charités), qui, de l'autre, tenait un arc.

L'école de peinture de Sicyone acquit également un grand renom. Eupompe, qui peignait quatre siècles avant notre ère, à l'époque de la 95<sup>e</sup> olympiade, était le chef le plus illustre de cette école. Eupompe fut le maître de Pamphile. Il repoussait toute manière, tout parti pris, et apprenait à ses élèves à ne consulter que la nature. Il n'existait avant lui que deux écoles de peinture en Grèce : l'école asiatique et l'école grecque ou attique. Il fonda une troisième école, dite de Sicyone, qui l'emporta sur toutes les autres. Polemon a écrit un traité sur les tableaux des peintres de Sicyone. Cette école était encore la plus florissante de la Grèce à l'époque des Ptolémées.

Égine, l'Œnone des Pélasges, dont le territoire n'a

que 7 lieues de tour, était l'une des positions insulaires les plus importantes de la Grèce. Placée au milieu de la mer de Salamine, elle commandait à la fois à l'Attique et à l'Argolide. Égine, ville maritime par excellence, était renommée par son commerce et par ses richesses. Longtemps avant qu'Athènes se fût créé une marine, ses habitants, de race dorienne, étaient de hardis navigateurs, toutes circonstances favorables aux arts d'imitation. La nature argileuse de son sol était, de plus, éminemment propre à la céramique et à la plastique; aussi ses vases de terre cuite étaient-ils recherchés à l'égal de ses statues.

Les marins d'Égine furent longtemps supérieurs aux Athéniens, qui finirent par l'emporter, et les chassèrent de leur île. Sparte les rétablit; mais cette restauration ne s'étendit pas jusqu'aux arts. Le génie national était mort, l'art ne refleurit pas.

Les mythes des Éginètes sont les mêmes que ceux des Athéniens. Smilis, d'Égine, disciple de Dédale, que M. Otfried Mueller regarde comme un être collectif résumant toute une période de l'art, passait, même chez les anciens, pour le chef de l'école d'Égine. Smilis a été souvent confondu avec Skyllis, de Crète; mais Skyllis, comme les autres artistes crétois, travaillait le marbre, tandis que Smilis et son école étaient sculpteurs en bois et fabriquaient ces statues que les Grecs appelaient *Zōava*.

Callon, qui aurait succédé à Smilis et qui se serait

placé à la tête des sculpteurs grecs vers l'époque de la guerre des Perses et avant la bataille de Marathon, peut être rangé, comme Smilis, au nombre de ces personnages mythiques qu'enveloppera toujours une certaine obscurité. Glaucias et Onatas, qui parurent de 500 à 400 avant Jésus-Christ, sont des noms plus historiques. Glaucias sculptait de préférence les athlètes vainqueurs dans les jeux. Onatas, plus célèbre, était plus universel ; mais ses ouvrages rappelaient toujours leur origine ligneuse. Callitélès et Dipcenus, ses deux élèves, forment, avec lui, la grande triade éginétique, et sont les chefs de cette école archaïque qui nous a laissé les belles statues du Panhellénium.

M. Hippolyte Fortoul, qui a publié un travail fort intéressant sur l'art éginétique, nous semble avoir donné à une glose d'Hésychius, fort controversée, la meilleure interprétation. Nous savons, d'autre part, que Pausanias attribue au style de toute une classe de monuments le nom d'*éginétique*, et que Pline, parlant d'un artiste d'Égine, dit *Eginetæ factoris* <sup>1</sup>. Mais Pline, compilateur souvent indigeste, pâle copie de l'universel et prodigieux Aristote, est-il un guide sûr pour l'histoire de l'art grec, et cette expression, sur laquelle on a fondé tout un système, qui ne tend à rien moins qu'à ranger tous les monuments de style archaïque sous la dénomination commune de *monuments éginétiques*, a-t-elle bien toute la portée qu'on

<sup>1</sup> Pline, liv. XXXVI, ch. iv.

lui a donnée? A quelques nuances près, ce prétendu style éginétique ne se retrouve-t-il pas dans toute la Grèce, la Sicile, et surtout dans l'Étrurie, et ne doit-il pas être confondu avec ce style archaïque, qui régna pendant toute l'époque qui précède la grande et dernière expression de l'art. L'archaïsme est de tous les temps, et, selon les époques, a été diversement qualifié. Peut-être a-t-on donné aussi improprement à l'art archaïque des Grecs le nom d'*art éginétique* que, plus tard, on a attribué à l'art archaïque des nations européennes le nom d'*art gothique*.

Il est également probable que, longtemps après son origine et l'époque réelle de son développement, on a fait des statues dans le style archaïque ou éginétique par imitation, pour orner divers monuments placés dans certaines conditions particulières, comme aujourd'hui les architectes qui restaurent nos vieilles églises ou qui les copient font faire par des sculpteurs modernes des statues gothiques.

Nous ne pensons donc pas que l'école éginétique ait jamais revendiqué les œuvres des artistes de Sicyone et de Corinthe, et en général de toutes les écoles archaïques. L'école d'Égine a pris sa place parmi ces écoles archaïques; mais elle n'en a pas été le principal.

L'opulente et licencieuse Corinthe ne prend date, dans la civilisation de la Hellade, que postérieurement à ses voisines et à ses rivales, Argos, Athènes,

Égine; mais bientôt, grâce à sa magnifique position topographique, elle ne tarde pas à marcher leur égale. Corinthe, reine des deux mers, comme Sidon, était le chef du Péloponèse. Du temps d'Homère, elle s'appelait déjà la riche Corinthe. Les mœurs faciles de ses habitants, leur opulence, fruit du commerce; la tournure libre, positive et peu morale de leur esprit ont dû réagir sur le talent de ses nombreux artistes, qui se distinguèrent plutôt par la sûreté de leur goût, certaines recherches d'élégance, mais surtout par une heureuse application de l'art aux meubles usuels et aux habitudes journalières de la vie que par l'élévation de leur style.

Corinthe négligea donc la grande statuaire pour la sculpture d'ornement, l'art sérieux et monumental pour l'art privé. Ses meubles, ses vases, ses coupes, ses bijoux, et en général tous ces objets qui exigent une certaine délicatesse de travail et une grande variété de forme, ont un cachet de distinction, de fini et de commodité qui les faisait rechercher dans toute la Grèce. Ses médailles se distinguent par des qualités analogues. Les Grecs attribuaient à un Corinthien du nom de *Cléanthe* l'invention de la peinture, art plus délicat et moins sérieux que la sculpture.

Ses premiers artistes, du moins ceux qui jouissent, les premiers, d'une sorte de réputation, sont, après Cléanthe, dont nous venons de parler, et qui aurait décoré, avec Arégon, plusieurs édifices de ses pein-

tures monochromes <sup>1</sup>, Dibutade, l'inventeur de la plastique, et Euchir, son contemporain, et, comme lui, à la fois sculpteur et peintre.

Aristote, cité par Pline, prétend qu'Euchir, parent de Dédale, fut aussi l'un des inventeurs de la peinture parmi les Grecs ; mais les Euchir (adroit de la main) comme les Dédale (l'industriel) sont communs, aux origines de l'art, dans chaque école. Les Grecs en ont compté quatre. Quoi qu'il en soit, ces premiers peintres grecs n'ont pas inventé cet art ; ils l'ont seulement fait connaître à la Grèce. Les Égyptiens avaient, en effet, des peintres dix-huit siècles, et les Assyriens douze siècles avant Jésus-Christ, et ces prétendus inventeurs grecs ne remontent pas au delà du ix<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

Cet Euchir <sup>2</sup>, l'un des inventeurs de la peinture, est sans doute le même que ce modelleur qui, lors de l'expulsion des Bacchiades (29<sup>e</sup> olympiade) de Corinthe, passa en Italie avec Demarate, père de Tarquin l'Ancien, et son compagnon Eugrammus.

Quel est, maintenant, ce Cléophanthe, de Corinthe, qui, vers la 40<sup>e</sup> olympiade, vint en Italie avec Tarquin l'Ancien, et qui fit connaître, le premier, aux Romains, l'art de peindre, tel qu'on le pratiquait dans toute la Grèce. Pline raconte que de son temps

<sup>1</sup> Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 440. Strabon, liv. VIII, parle de Cléanthe, peintre corinthien.

<sup>2</sup> Pline, liv. XXXV, ch. xii.



on voyait encore, à Lanuvium, une Atalante et une Hélène nues, toutes deux d'un très-beau dessin, et qu'on attribuait à cet artiste <sup>1</sup>.

Ardicès, de Corinthe, et Téléphane, de Sicyone, sont, au dire de Pline, les premiers artistes qui, non contents de tracer le contour d'une figure, ajoutèrent à l'intérieur divers traits, indiquant les détails de la musculature ou les plis des draperies.

Les Corinthiens étaient renommés pour leurs statues en or battu et repoussé au marteau, genre d'ouvrage que l'on appelait *sphurêlaton*, et dans lequel, longtemps avant eux, les Tyriens, les Chaldéens et les Juifs avaient excellé. Nous voyons que, lorsque Cypsélus <sup>2</sup> prit la place de la dynastie des Bacchiades, qu'il renversa, il se fit faire une statue de ce genre. Strabon fait également mention d'une statue de Jupiter en or repoussé, que les Cypsélides placèrent dans le temple de Jupiter, à Olympie.

Les *Telchines*, premiers habitants des îles de Crète

<sup>1</sup> Pline, liv. XXXV, ch. v.

<sup>2</sup> Il existe une curieuse tradition sur l'origine de ce nom du petit-fils d'Échécrate. Les Corinthiens appelaient *cypsèles* des coffres en bois sculpté ornés d'incrustations, pareils à nos bahuts de la renaissance et destinés aux mêmes usages, c'est-à-dire à renfermer les bijoux et autres objets précieux. Homère appelle ces coffres *cimelia*. Il paraît qu'Échécrate fit faire, par un artiste dont le nom ne nous a pas été conservé, un coffre de ce genre en bois de cèdre, avec des incrustations en ivoire et en or d'un travail si excellent, que les Corinthiens, en mémoire de ce chef-d'œuvre, appliquèrent au riche Mécène et à ses descendants le surnom de *Cypsèles*.

et de Rhodes, passent pour les inventeurs de plusieurs arts. Il est certain que l'admirable position topographique de l'île de Rhodes et son heureux climat la prédestinaient aux beaux-arts. Elle eut des praticiens excellents ; mais son étendue était peut-être trop bornée pour qu'elle pût fonder une grande école. Ses premiers artistes furent Phéniciens, et, jusqu'à la guerre du Péloponèse, ils jetèrent peu d'éclat. Supérieure à Égine sous bien des rapports, mais plus détachée du continent de la Hellade, elle lui resta longtemps subordonnée au point de vue des arts et de l'industrie commerciale.

La splendeur de Rhodes ne date que de l'époque déjà avancée de la fondation de sa ville capitale par un artiste athénien, au moment du grand développement des arts sur le continent, vers la 93<sup>e</sup> olympiade, 408 ou 407 ans avant Jésus-Christ. Rhodes devint bientôt la plus belle ville de la Grèce. La fabuleuse opulence qu'elle devait à son commerce et son goût naturel pour les arts favorisèrent leur rapide développement. Ses artistes se distinguèrent par la perfection de leurs ouvrages innombrables et par leurs proportions colossales. Pline assure que de son temps on comptait encore, à Rhodes, trois mille statues, dont cent de proportion colossale. Il parle aussi de ses temples magnifiques. Le plus fameux de ces colosses, celui qui avait pris rang au nombre des sept merveilles du monde, était l'Apollon en bronze, œuvre de Charès de Linde,

disciple de Lysippe. Sous Ptolémée Philopator, à l'époque de la 140<sup>e</sup> olympiade, 220 ans avant notre ère, un affreux tremblement de terre détruisit la plupart de ces merveilles ; ce prince dut envoyer cent architectes et statuaires pour relever en partie Rhodes de ses ruines et réparer ce qui pouvait l'être.

A ces époques, que se partagent la fable et l'histoire, et qui précèdent les poèmes d'Homère, la Phénicie, divisée par les dissensions civiles, champ de bataille et conquête des Égyptiens et des Assyriens, voyait la Grèce, son élève, à laquelle elle avait donné ses dieux, ses lois et son alphabet, échapper à son influence, méconnaître ses bienfaits, et tourner contre elle des armes qu'elle avait forgées. C'est alors que les colonies italiennes et siciliennes et les îles de l'archipel lui échappent, et que Rhodes s'empare de l'empire des mers.

Les îles voisines de Rhodes, Chios, Samos, Lesbos, s'affranchirent, comme elle, de l'influence asiatique, et montrèrent ce goût pour la statuaire qui distingue la Grèce continentale et ses colonies occidentales de l'Italie et de la Sicile, goût que les Orientaux n'ont jamais complètement partagé (le gymnase leur manquait).

Samos, l'une des plus anciennes civilisations insulaires asiatico-helléniques, île de navigateurs riche et puissante, eut une école dont la fondation remonte au VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Les chefs de cette école

seraient les deux fondeurs Rhœcus, fils de Philœas, et Théodore, son fils. Comme le Phénicien Hiram, architecte du temple de Jérusalem, ces deux artistes ont été à la fois d'adroits fondeurs et d'habiles architectes.

Les fils de Rhœcus, Théodore et Téléclès, paraissent avoir fait un voyage en Égypte, sous le roi Psamméticus I<sup>er</sup>, pour se perfectionner dans l'art de la fonte. Ce fut à leur retour qu'ils exécutèrent cette statue en bronze d'Apollon Pythien, fameuse dans l'antiquité. On racontait que, se trouvant l'un à Éphèse, l'autre à Samos, chacun d'eux s'était entendu pour exécuter une moitié de cette figure, et que ces deux moitiés pareilles, ayant été rapprochées, avaient formé une statue parfaite. Ce mode de procéder indique un ouvrage dans le style égyptien.

C'est vers la même époque (36<sup>e</sup> olympiade), et probablement d'après les procédés de ces artistes, que les Samiens firent exécuter cet immense cratère en bronze qu'ils placèrent dans le temple de Junon, l'Hérum de Samos. Ce cratère, auquel ils consacèrent la dixième partie d'un navire qui avait rapporté de Tartessus des richesses immenses, devait avoir une grande analogie avec la fameuse *mer d'airain* du temple de Salomon; seulement il était soutenu par des hommes accroupis, qui remplaçaient les taureaux assyriens. Des têtes de griffons en relief, ornement tout à fait grec, décoraient les bords de cette vaste coupe.

Chios, voisine de Samos, sur laquelle elle l'emportait en beauté, eut, comme elle, une école florissante de statuaires. Les noms d'un assez grand nombre d'artistes originaires de cette île poétique nous ont été conservés. Le style de ces maîtres, comme celui des Grecs asiatiques des îles voisines et du continent, a, si l'on en juge par les fragments de sculpture, d'architecture, et les médailles qui nous sont restées, une certaine délicatesse sévère et majestueuse, qui diffère du système grec proprement dit. Le nu athlétique fait place à des draperies d'une ampleur élégante ; les ornements se multiplient ; l'extérieur est plus solennel, et la forme ou les grandes lignes du contour conservent quelque chose de cette roideur hiéroglyphique qui caractérisait l'Apollon Pythien.

Le style des Cyclades, plus somptueux, plus délicat, plus fleuri et moins oriental que celui des îles asiatiques, marque la transition entre ce style et celui de la Grèce proprement dite.

Les Samiens Rhœcus et Théodore, associés à un architecte qu'on nomme *Chersiphon* ou *Ctésiphon*, commencèrent la construction du fameux temple d'Éphèse, vers la 40<sup>e</sup> olympiade. On assure que Théodore, pour préserver les fondements de cet édifice des effets de l'humidité, y plaça des couches de charbon. Ne serait-ce pas plutôt du bitume, comme dans les édifices babyloniens ? Ces deux artistes furent les grands architectes de leur époque. Avant de com-

mencer le temple d'Éphèse, ils avaient achevé celui de Samos. Le temple d'Éphèse avait des proportions inusitées ; sa longueur était de 134 mètres, et sa largeur de 73. Il était soutenu par cent vingt-sept colonnes de 19 mètres de hauteur, dont trente-six étaient décorées de sculptures, probablement d'ornements dans le goût de ceux des colonnes du temple de Salomon. Il est vrai qu'un passage de Pline, différemment interprété, pourrait laisser supposer que la sculpture de ces colonnes avait été confiée aux premiers sculpteurs de la Grèce <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Voici comment M. de Clarac discute cette opinion :

« Scopas, de Paros, statuaire, suivant Pausanias travailla au temple de Minerve Aléa, à Tégée, qui fut brûlé par un incendie en 393 avant Jésus-Christ. On ne sait pas à quelle époque commencèrent les travaux de Scopas, et ce statuaire peut encore avoir travaillé au tombeau de Mausole, dans la 106<sup>e</sup> ou la 107<sup>e</sup> olympiade. Quant à ce que dit Pline, liv. XXXVI, ch. XIV, 21, d'une colonne du temple d'Éphèse, ornée de bas-reliefs par Scopas, il paraît que c'est une faute du texte, et que, au lieu de *una a scopa*, il faut lire *uno e scapo*, et que le fût des colonnes était d'une seule pièce. La leçon que voudrait introduire M. Sillig, et qui donnerait Scopas comme collaborateur du second temple d'Éphèse, ne paraît pas trop admissible, puisque cette opinion ne repose que sur un passage de Pline, dont la leçon est contestée. Est-il, d'ailleurs, probable qu'un statuaire tel que Scopas eût employé son talent à sculpter le chapiteau d'une colonne. Il est vraisemblable que Pline eût plus appuyé sur cette particularité, et il est à croire, ainsi que le pensent Winckelmann et M. Quatremère de Quincy, que Pline a voulu faire remarquer, en l'honneur du temple d'Éphèse, que les colonnes en marbre étaient d'un seul bloc, et il ne s'agit, pour le voir ainsi, que de la transposition de deux lettres, par les copistes, dans le texte de Pline, et l'on sait combien d'altérations plus importantes ils lui ont fait subir. »

(CLARAC, *Manuel de l'histoire de l'art*, 2<sup>e</sup> partie, p. 457.)

Les marbres qui servirent à bâtir cet édifice avaient été découverts, près d'Éphèse, par le berger Pixodore. La construction de ce temple, dont l'incendie immortalisa Érostrate, et qui fut placé au nombre des merveilles du monde, marcha avec lenteur. Commencé en l'an 620 avant notre ère, il ne fut terminé que vers l'an 420. Toutes les villes de l'Asie Mineure et de l'Ionie avaient contribué à l'orner; aussi renfermait-il un nombre immense de statues des premiers maîtres. Brûlé le jour même de la naissance d'Alexandre, en l'an 386, il n'exista donc achevé que soixante-quinze ans.

Éphèse, cette magnifique capitale de la molle Ionie, était le centre de cette grande école, qui unissait à l'élégante précision des Grecs du continent la pompe et la fantaisie orientales, et qui produisit dans toutes les branches de l'art, l'architecture, la sculpture et la peinture, de nombreux chefs-d'œuvre. Éphèse rivalisait avec ses sœurs d'Orient, Milet, Smyrne, Clazomène, Halicarnasse, Aspendus, Magnésie du Méandre. Cet art gréco-asiatique, art de l'antique Orient demi-hellénisé, est comme un sorte de dialecte plus coloré de l'art grec proprement dit, dialecte dont les productions ou l'expression sont peu connues, d'abord parce que la Grèce asiatique n'a jamais été catégoriquement explorée, les ruines de toutes ces splendides cités de l'Asie Mineure (*claras urbes*) n'ayant été fouillées que très-superficiellement;

parce qu'ensuite les débris de leurs monuments n'ont pas été préservés par un sol argileux, comme les édifices assyriens, ou par le linceul de sable qui recouvre les temples égyptiens.

Le grand artiste de l'Asie Mineure, aux plus lointaines époques de l'art, c'est-à-dire du VIII<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle, c'est Boularque, de Lydie, premier peintre polychrome, personnage tant soit peu mythique. On raconte qu'il vendit à ce bon roi Candaule, qui fit si malencontreusement les honneurs de la beauté de sa femme à son ami Gygès, un tableau représentant le combat des Magnètes, qui jouissait d'une grande célébrité auprès des amateurs d'Athènes ou de Rome.

Nous reconnaitrons maintenant que le sol de l'Ionie s'est montré plus favorable à l'architecture et à la peinture qu'à la statuaire. La gymnastique des Grecs du continent manquait, sans doute, aux sculpteurs ioniens. Ce climat, d'une incomparable douceur, et ce ciel charmant poussaient aux molles et souvent aux puissantes rêveries. Ses peuples, enclins à la contemplation comme les Orientaux, se distinguaient plutôt par leur vive et brillante imagination que par leur activité physique. Aussi l'Ionie, souvent conquise, a-t-elle vu se produire la plus belle et la plus riche poésie qui soit au monde.

Si des écoles insulaires et græco-asiatiques nous passons maintenant aux écoles siciliennes et græco-italiennes, nous n'aurons pas moins à admirer; mais



les différences de l'un à l'autre dialecte nous paraîtront plus sensibles. Le style græco-sicilien se rapproche déjà plus de notre esprit du Nord ; on voit scintiller les eaux au travers des rochers ; on entend leur murmure sous la feuillée. Les poètes siciliens nous apparaissent, auprès des fontaines, couronnés de roseaux ou d'algues marines. On sent que Théocrite, le plus grand des poètes bucoliques, est du pays de la nymphe Aréthuse et de la brune et sérieuse Perséphone. Cachée sous les ombrages, sa muse, amoureuse jusqu'à la dépravation, incline pourtant à la rêverie, ou, comme le farouche amant de Galatée, elle chante l'œil fixé sur les mers.

Le climat influe sur la religion, et la religion influe sur les arts ; la religion plus terrestre des Grecs remplace, en Sicile et en Italie, comme en Grèce, la religion solaire des Orientaux. La Despoina (Perséphone), cette grande déesse du Péloponèse, est également vénérée en Sicile, et surtout à Syracuse. C'est là que naquit et se développa cette riche végétation de la colonne corinthienne, qui, plus tard, devait s'épanouir à Rome. Le sévère dorique y a lui-même quelque chose de plus abondant et de plus varié que le dorique originaire ; obéissant à ces influences climatiques, le génie national échappe à l'austérité des symboles hiératiques et marie les ordres entre eux.

L'art grec, cultivé par les colons italiens, subit une transformation analogue et, quoique restant tou-

jours grec, revêt, selon les diverses localités, un caractère qui diffère essentiellement du mode primitif. Si la Sicile doit à la métropole son abondance et sa richesse orientales, la grande Grèce lui a emprunté sa pureté de formes et sa science, l'Étrurie ses mythes et sa sévérité sacerdotale, et Rome, plus tard, le caractère à la fois politique et anthropomorphe que ses architectes et ses sculpteurs ont donné à leurs œuvres.

L'art græco-italien est donc plus distant encore de son point de départ que l'art sicilien : de Virgile à Théocrite, la distance est déjà grande ; de Virgile à Homère, elle est immense. Le même rapport existe entre les artistes de la Grèce et ceux de l'Italie. Les productions de ces derniers ont un caractère moins naturel, moins simple, moins grand que celles des Grecs. On y trouve peut-être plus de savoir-faire et de parti pris ; le dessin a tout à la fois plus de liberté et d'apprêt, surtout dans les vases campaniens ; et, dans les trois arts, le caprice fécond, et quelque peu recherché du genre italien, se substitue volontiers au style pur et savant des Grecs. Pompéïa est le spécimen le plus frappant et le plus complet qui nous soit resté de cet art colonial et bâtard, charmant toutefois, quoique beaucoup trop exalté. On peut juger, par ces monuments qui décorent les maisons de la ville exhumée, seules constructions civiles qui nous soient restées de l'antiquité, de ce que de-

vait être l'art appliqué à la décoration des édifices et des palais de la métropole. Si, au lieu de faire éruption dans la baie de Naples, le volcan qui détruisit trois villes de la Campanie eût éclaté, près d'Athènes ou de Corinthe, avant les spoliations de Mummius et de Sylla, ensevelissant sous son linceul de cendres l'une de ces magnifiques capitales, quels inappréciables trésors la propice catastrophe ne nous eût-elle pas conservés ? A la place de cet art de troisième main que nous retrouvons à Pompéïa, nous pourrions admirer les merveilles de la statuaire, de la peinture et de la céramique, que nous ne connaissons aujourd'hui que par les descriptions des écrivains grecs ou latins ; nous saurions vraiment ce que savaient et ce que pouvaient les anciens.

Quoi qu'il en soit, la côte orientale de l'Italie, si voisine de la Grèce, dont elle semble la contre-épreuve, ne pouvait rester étrangère aux arts. Ses peuples inclinèrent, il est vrai, vers les sciences et la philosophie ; mais, si Pythagore et ses disciples ne le cèdent en rien à Platon et à Aristote, il n'est aucun de ses sculpteurs ou de ses peintres qui ait égalé Phidias ou Apelles. Les arts, cependant, étaient en honneur dans chacune de ces cités, et y prirent un merveilleux développement. Il est telle de ces villes, comme Rhégium, si magnifiquement assise en face de l'Etna, dont les écoles de sculpture ont dignement soutenu la lutte avec les écoles de la Grèce. Les sculpteurs

rhégiens, Pythagore et Cléarque à leur tête, sont cités, par Pausanias, comme les dignes émules des maîtres grecs. Là, cependant, comme dans les autres contrées de l'Italie, la nuance existe; elle est moins sensible, sans doute, que dans ces provinces plus distantes de la mère patrie. L'architecture et la sculpture religieuses conservent seules leur sévérité, comme nous l'attestent les ruines des temples de Possidonie.

Il est un autre point sur lequel les colonies de la Grande-Grèce n'ont point dégénéré et ont gardé leur élégance native, c'est la numismatique : leurs médailles sont renommées pour leur beauté singulière. La Perséphone des médailles de Syracuse et la figure identique des monnaies locriennes d'Opuntium sont les deux plus beaux profils de femme de la numismatique des anciens. Leur comparaison rend sensibles, à la première vue, les différences qui existent entre l'école grecque proprement dite et l'école sicilienne, et nous révèle mieux que bien des dissertations le genre propre à chacun des deux peuples. La médaille d'Opuntium a, en effet, un module plus énergique, une facture plus essentiellement hellénique que les médailles syracusaines; et pourtant ces dernières ont toujours été regardées comme les plus belles qui aient jamais existé. L'élégance des Grecs et la magnificence des Romains s'y combinent avec un rare bonheur, et leur exécution est plus soignée que celle d'aucune médaille grecque, sauf les médailles archaïques. Cet ex-

trême fini du travail caractérise la numismatique des Syracusains, plus habiles graveurs que grands sculpteurs, et supérieurs en ce genre aux artistes de la métropole.

Les autres monnaies siciliennes sont toutes plus ou moins empreintes de ce même caractère de perfection, et sont loin de présenter les différences des monnaies grecques. Cela tient aux conditions topographiques de la Sicile, qui sont tout autres que celles de la Grèce. Cette grande île, presque aussi étendue que le Péloponèse, loin d'être morcelée en petits États comme la Péninsule grecque, présente, en effet, un corps homogène dont l'Etna semble la tête et Syracuse le cœur. Le dialecte d'Agrigente, de Messine, de Selinonte, de Panorme et de Leontium diffère donc peu de celui de Syracuse.

Les médailles d'or de Métaponte dans la Grande-Grèce, celles de Tarente et d'Héraclée égalent presque en beauté les médailles syracusaines. Celles qui portent la tête de Cérès ont un caractère poétique et une nuance d'archaïsme qui les classent aux premières époques de l'art, et qui nous prouvent que, dans les temps les plus reculés, ces colonies grecques égalaient et surpassaient peut-être en richesses les cités de la métropole. Les médailles de Sybaris sont les plus anciennes, car elles sont antérieures à la destruction de cette ville par les Crotoniates.

Les médailles de Naples ont un caractère particu-

lier d'élégance sage et châtiée, de fini parfait ; mais le module est peut-être moins énergique que celui des autres médailles græco-italiques.

La conquête romaine, le moyen âge et la civilisation moderne ont effacé du sol de Marseille jusqu'aux dernières traces de la colonisation grecque. A Marseille comme à Nice, à Agde ou à Antibes, il n'est pas resté debout un seul mur ou une seule colonne antique, et l'on n'a pu retrouver encore une statue, un bas-relief, un fragment de sculpture où l'on puisse reconnaître le travail du ciseau grec. Quelques inscriptions tronquées ou à demi effacées ont seules survécu.

Nous n'avons donc que la numismatique qui puisse justifier du degré de civilisation de l'opulente Massilia ; c'est le seul témoignage ostensible de l'existence de la cité græco-celtique dont pas une pierre n'est restée debout. Ces monnaies, dont les plus nombreuses sont un drachme d'argent qui porte à la face la tête d'Artémis, et au revers un lion marchant avec cette légende : MAS, ou le mot entier, prouvent l'origine asiatique des Phocéens-Marseillais. Les origines se manifestent surtout par le culte, et la Phocide paraît avoir emprunté de Délos, qui le tenait d'Éphèse, ce culte de la sibylle Artémis ou Diane, qui, avec le lion-soleil, formait une sorte de dualité symbolique et astronomique.

Ces médailles se rapprochent, pour le style et l'exé-

cution, des médailles grecques; mais elles n'égalent pas la perfection des médailles de Naples ou de Sicile. Une nuance de rudesse celtique altère la pureté du type hellénique. Avec le temps, cette nuance devient de plus en plus marquée. Les monnaies les plus modernes sont presque barbares.

Marseille, si dépouillée de sa parure antique, se ressentait, pourtant, de son origine phocéenne, et la mère patrie, que les spoliations de Sylla et de Néron n'avaient pu épuiser, avait dû lui léguer quelques-uns de ses trésors. Son influence s'étendit sur toute la côte ouest du Languedoc, qu'elle colonisa, et jusqu'en Espagne. Emporie (*Ampurias*), la principale de ses colonies, peut être regardé comme le dernier et le plus lointain écho de la civilisation et de l'art helléniques en Occident. Comme pour Marseille, sa métropole, il n'est resté que quelques médailles qui puissent justifier de son existence. Le style de ces médailles, qui portent à la face la Despoina, avec des poissons au revers, est lâche et facile, grec encore, mais surtout espagnol et africain. L'Espagne, qui, dans sa partie méridionale, a tant d'analogie avec la Grèce, du moins quant au climat, a échappé à cette nation colonisatrice. Cela tient moins à la distance, qui, même dans ces anciens temps, ne pouvait paraître excessive, qu'à l'esprit envahissant des Carthaginois d'abord, des Romains ensuite. Emporie est la seule ville dont l'origine soit vraiment grecque. Car-

*thago nova* a imité les médailles d'Emporie ; la nuance grecque est presque perdue, et, comme dans les monuments de l'Espagne autochtone, la barbarie domine. Plus tard, les Espagnols auront des arts et une littérature nationale ; mais, par suite de la longue domination des Maures, et en dépit des influences de ce délicieux climat de Grenade et de l'Andalousie, leurs écrivains et leurs artistes, bien que distingués par d'éminentes qualités, resteront toujours inférieurs aux Italiens, et même aux peuples de la Celtique.

Si de la côte orientale de l'Espagne nous nous transportons en Afrique, Carthage, Cyrène, Alexandrie nous ramèneront à l'Égypte, cette ruche industrielle d'où se sont échappés ces nombreux essaims qui ont peuplé la Grèce, poli et civilisé l'Europe.

Carthage, colonie des Tyriens, reine de la Méditerranée occidentale jusqu'au jour où elle se brisa contre Rome, connut les arts de la Grèce, mais ne les aima et ne les pratiqua que comme peut le faire une ville militaire et marchande. Victorieuse de la Sicile, elle trouva plus facile de lui prendre ses statues que d'en faire de nouvelles, donnant l'exemple de ces spoliations, que Rome, sa rivale heureuse, ne se fit pas faute d'imiter. Scipion, vainqueur de Carthage, avait, il est vrai, rendu à Syracuse, à Segeste et aux autres villes de la Sicile les statues enlevées par les Carthaginois. Marcellus, maître de Syracuse, avait fait preuve de modération. Mais, plus tard, Verrès



n'imita pas leur exemple <sup>1</sup>. Les statues siciliennes firent prévaloir dans Carthage, infidèle à son origine phénicienne, le mode grec sur le mode oriental. A bien dire, Carthage n'eut jamais une école qui lui fut propre. Sa ruine fut trop prompte et trop profonde pour que ses rares artistes aient pu s'assimiler cet art grec, qu'ils se contentèrent d'admirer et de copier; aussi les statues carthaginoises furent-elles très-rares. Parmi celles qui ornèrent le triomphe du second Scipion, vainqueur de Carthage, et qui provenaient de cette ville, on ne citait qu'un Apollon, qui fut placé, à Rome, près du grand cirque.

A en juger par l'excellence de ses médailles et de ses terres cuites, et par les précieux fragments de statuaire trouvés dans ses ruines, Cyrène, placée à l'extrémité du promontoire africain qui fait face au Péloponèse, semble une île grecque perdue entre les sables du désert libyque et les flots de la Méditerranée. Cette ville avait un trésor à Olympie et possédait une bonne école de sculpteurs. L'art y garda l'élégance et la pureté de la métropole, et ne se laissa pas absorber par le puissant symbolisme des Égyptiens. A Alexandrie et dans le reste de l'Égypte, la résistance fut moins énergique, et les artistes grecs qui travaillaient sous les Ptolémées adoptèrent, presque tous, le style hiéroglyphique, en faveur aux

<sup>1</sup> On disait de ce fameux proconsul qu'il avait enlevé de Syracuse autant de dieux que Marcellus y avait tué d'hommes.

bords du Nil, et se contentèrent de faire des pastiches des anciens modèles, modifiant seulement les traits du visage et les attributs. Tous les temples que les Ptolémées firent bâtir sont de style égyptien, et les sculptures qui les décorent sont également égyptiennes. Ces artistes, originaires de la Grèce, formés dans ses écoles, savaient faire des statues grecques, mais devaient forcément jeter leur œuvre dans le vieux moule théocratique de leur patrie d'adoption. Souvent, mais surtout sous les derniers Lagides, leur inexpérience et la difficulté qu'ils trouvaient à se plier à ces formes absolues se trahissent par l'imperfection des résultats. Telles sont, par exemple, les statues de divinités et les figures de sphinx trouvées, par M. Mariette, dans le sérapéum de Memphis; tels sont encore les bas-reliefs du grand temple d'Ombos et les sculptures du propylon de Philœ, exécutés sous le règne de Ptolémée Aulète. Les mêmes imperfections sont sensibles dans les bas-reliefs du temple périptère d'Athor, terminés sous Auguste et sous Tibère, et dans la décoration de plusieurs autres édifices de la dernière époque. Il est certain, toutefois, que ces artistes gréco-égyptiens conservaient les traditions grecques, comme le prouvent certains faits historiques.

C'est ainsi que Ptolémée Philopator envoya cent architectes et sculpteurs à Rhodes pour réparer les désastres du grand tremblement de terre qui bouleversa la ville et renversa le fameux colosse. Cette

restauration ne fut certainement pas égyptienne. Les statues d'ivoire qui ornaient le navire de Ptolémée Philadelphé, et qu'on citait comme les merveilles de la sculpture, devaient être exécutées, selon le mode grec, par un ciseau grec. Antiphile, de Naucratis, peintre d'histoire, qui excellait dans la caricature, peignait aussi d'après les procédés de la Grèce, et sans doute des sujets grecs.

## § 7.

L'an 278 avant notre ère, le sculpteur Damophon, de Messène, fut chargé de restaurer le Jupiter Olympien de Phidias, dont les joints s'étaient relâchés. Ce chef-d'œuvre de la toreutique n'avait, cependant, que cent soixante-quatre ans d'existence. A cette époque, le culte des arts était encore dans toute sa ferveur ; on restaurait les anciens chefs-d'œuvre, on en produisait de nouveaux. Mais bientôt les catastrophes arrivent. L'an 220 avant notre ère, un affreux tremblement de terre détruisit, en partie, la ville de Rhodes. L'an 212, Marcellus prend Syracuse et envoie à Rome la première statue grecque qu'on y ait vue ; fatal exemple que vont imiter ses émules, qui n'auront pas sa modération. L'an 214, Fulvius s'empare de Capoue, lui enlève ses statues, ainsi que celles de Naples, Cumes, Nola, Calès, et en fait don au collège des pontifes de Rome comme d'autant d'ob-

jets de culte. L'an 209, Tarente, déjà pillée par les Carthaginois, devient la proie des Romains, qui la dépouillent comme Syracuse. La Grande-Grèce, si riche en objets d'art de toute espèce, est mise au pillage. Le tour de la mère patrie va bientôt venir.

Les noms de quelques-uns de ces spoliateurs de la Grèce sont restés fameux. Les uns avaient vraiment le goût des arts ; les autres n'étaient que des barbares. Flamininus, le vainqueur de Philippe, roi de Macédoine, prétendu libérateur des Grecs, qui le premier enleva à la Grèce tant de statues, et de vases d'or et d'argent ; Lucius Scipion, dont les trophées de ce genre ne pouvaient se compter, et qui suspendit, dans la capitale, le tableau de la victoire de Magnésie ; Paul Émile, au triomphe duquel figurèrent deux cent cinquante chars portant d'innombrables statues d'or, d'argent et d'ivoire enlevées à soixante-dix villes, et des tableaux d'une grande valeur, sont les plus intelligents de ces avides généraux. Flamininus, du moins, en proclamant la liberté à la Grèce, s'efforçait d'y faire reflourir les arts. Mais ce Fulvius Nobilior, vainqueur des Étoliens, qui plaçait les neuf Muses enlevées à Ambracie dans le temple d'Hercule ; ce Mummius l'Achaïque, dont la torche incendia Corinthe et anéantit tant de chefs-d'œuvre, n'étaient que de rudes soldats, ignorant la valeur de ce qu'ils détruisaient et de ce qu'ils conservaient. Mummius envoya à Rome ce que l'incendie avait épargné. On sait le mot qui a

rendu si tristement fameux ce vainqueur de Corinthe. Plus tard, dans son exil de Délos, Mummius paya chèrement ses profanations. Pline nous raconte que, lors du pillage de Corinthe, ses soldats se servaient, en guise de tables pour jouer aux dés, de précieux tableaux qu'Aristide, de Thèbes, avait peints sur bois; entre autres, de ce Bacchus qu'Attale avait acheté 600,000 sarsterces <sup>1</sup>.

Cette prise de Corinthe porta aux arts un coup dont ils ne se relevèrent jamais. Les artistes, découragés, cessèrent de produire ou se mirent à la solde de leurs grossiers conquérants, qu'ils accompagnèrent à Rome. Les écoles se dispersèrent. Pline ne cite pas le nom d'un seul maître qui, à partir du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, se soit vraiment rendu fameux <sup>2</sup>.

Le pillage d'Athènes par Sylla, en l'an 86 avant Jésus-Christ, et celui de la Sicile par Verrès, précipitèrent cette décadence; Sylla, cependant, affectait le goût des arts. Il portait toujours une petite statue

<sup>1</sup> Pline, liv. VII, chap. xxxviii.

<sup>2</sup> Parmi les noms qui nous ont été conservés, nous distinguerons ceux de Cléomène le statuaire; de Nicomède, de Thessalie, architecte et ingénieur; de Mithridate, de Pasitèle, à la fois sculpteur, ciseleur et écrivain, qui s'établit à Rome; de Gnaius et Évander, sculpteurs; d'Arcesilas, peintre et modeleur; de Timomaque, le peintre de Byzance, et de la fameuse miniaturiste Lala, de Cysique. Cette dernière, aussi distinguée par son esprit que par ses talents, doit être classée au nombre de ces femmes supérieures qui ajoutent, à des œuvres dont bien des hommes seraient fiers, ce parfum de grâce et de délicatesse qui n'appartient qu'à la femme.

d'Apollon qu'il baisait avant de livrer bataille <sup>1</sup>. Néanmoins Pline nous rapporte que, pour orner son triomphe, il emporta jusqu'aux colonnes d'airain et au seuil du temple de Jupiter Olympien <sup>2</sup>. Il est vrai qu'il en décora le temple de Jupiter Capitolin, reconstruit magnifiquement à ses frais.

Quant à Verrès, le lord Elgin de Rome, dont les déclamations de Cicéron ont immortalisé les dilapidations, il aimait vraiment les arts. Ses exactions furent lentes et raisonnées, et sa collection, distribuée avec méthode, n'avait pas été formée au hasard. Cicéron nous en a conservé un catalogue, incomplet il est vrai. Ce curieux extrait nous prouve que le proconsul, homme de goût, savait choisir, et que ses *chiens de Cybire* <sup>3</sup> avaient le nez fin et ne rapportaient qu'une proie digne du maître.

La Grèce semblait une précieuse mine de chefs-d'œuvre que les Romains, ses vainqueurs, ne pouvaient épuiser. Vers le milieu du premier siècle avant notre ère, Lucullus et Pompée la dépouillent à leur tour. Le premier, extrême en tout, s'attaque de préférence à ses statues colossales, et enlève, à Apollonie, un Apollon de 30 coudées de haut, qu'il place au Capitole, et un Hercule, qu'il met aux Rostres.

<sup>1</sup> Valère Maxime, 1, 2, 3; Plut. Sylla, chap. xxix.

<sup>2</sup> Pline, liv. XXXVI, chap. vi.

<sup>3</sup> Il appelait ainsi deux Phrygiens de Cybire qu'il mettait en quête des plus beaux ouvrages déposés dans les temples ou les demeures particulières.

Pompée, qui se vantait d'avoir soumis ou détruit douze millions d'hommes, pris quinze cents villes et sept cents vaisseaux<sup>1</sup>, n'aurait pu énumérer les statues, — au nombre desquelles figuraient les rois de Pont, en argent et de grandeur naturelle, et trois statues d'or, — les tableaux, les vases murrhins, les vases d'onyx, les pierres gravées, objets d'art et bijoux de toute espèce qui ornèrent son triomphe, et dont il décora les temples et les théâtres qu'il fit bâtir<sup>2</sup>. Le déplacement de ces chefs-d'œuvre amenait, comme on voit, une déviation de l'art, qui de principal, ou tout au moins de partie essentielle, ne devenait plus que partie intégrante ou accessoire. Chez les Grecs, le temple, la statue, les bas-reliefs et les peintures qui le décoraient formaient un ensemble complet et homogène, tandis qu'à Rome la sculpture et la peinture ne concouraient plus qu'accidentellement à la décoration de l'édifice. Aussi, à partir de cette époque, sous la domination romaine, l'architecture prend-elle le pas sur les autres arts, et le pompeux corinthien l'emporte-t-il sur les autres ordres, négligés comme trop simples.

La Grèce, sous les empereurs, ne fut plus qu'un musée romain dans lequel chacun de ces maîtres du

<sup>1</sup> Inscription du temple de Minerve érigée, par lui, au champ de Mars.

<sup>2</sup> Les tableaux de Polygnote, d'Antiphile et de Pausias, parmi lesquels on distinguait le guerrier du premier, et le Cadmus et l'Europe d'Antiphile, décorèrent le portique de la curie qu'il construisit.

monde, à commencer par Auguste, puisait à l'envi. Le goût était loin de présider à leur choix et à l'emploi de ces chefs-d'œuvre transportés à Rome. Il semble que tous ces spoliateurs couronnés soient plus qu'moins de la race de Mummius. C'est ainsi que Caligula fait enlever les plus belles statues des temples grecs, les mutiler, et fait mettre son portrait à la place des têtes des dieux ; que Claude, suivant son exemple, remplace, dans les tableaux d'Apelles la tête d'Alexandre le Grand par celle d'Auguste ; que Néron, dans le fatal voyage qu'il fit en Grèce, dépouille une fois de plus cette patrie des arts, et emporte du seul temple de Delphes jusqu'à cinq cents statues de bronze. Cet empereur histrion, qui faisait grand étalage de son goût pour les arts, aussi médiocre amateur que mauvais poète, entassait sans choix, dans sa maison dorée, les tableaux et les statues ravies à la Grèce, et faisait dorer la fameuse statue en bronze d'Alexandre le Grand, ouvrage de Lysippe.

Adrien, empereur artiste comme Néron, mais plus habile et plus éclairé, se distingua de ses prédécesseurs, et tenta une résurrection et comme une renaissance de l'art antique dans la Grèce ; il acheva le temple de Jupiter Olympien, à Athènes, que Pisistrate avait commencé, et que Sylla avait dépouillé. Adrien y consacra une statue colossale de Jupiter en or et en ivoire, la copie, sans doute, de celle de Phidias, près de laquelle il fit placer sa statue, également colossale. Adrien agrandit Athènes, et la remplit de nom-



breux et splendides édifices d'ordre romain, perfectionné par le goût des Grecs encore subsistant, et il les orna d'un nombre immense de sculptures.

Quoique l'architecture fût en grand honneur et prit le pas sur les autres arts, la sculpture se maintenait encore vigoureuse et vivace, et les hommes qui la cultivaient avaient gardé les belles traditions. Si l'observation faite sur l'orthographe de l'inscription du torse d'Hercule au repos, du sculpteur Apollonius, fils de Nestor, est fondée, et s'il est vrai que le marbre de l'Apollon du belvédère soit de Carrare, il y avait encore, à la fin de la république romaine et sous les empereurs, des sculpteurs grecs du plus grand mérite, moins inventifs peut-être que leurs devanciers du grand siècle, mais qui avaient conservé leur talent d'exécution. Aussi, pendant les deux premiers siècles de l'empire, et particulièrement sous Adrien, les ateliers d'Athènes (non plus les écoles) fournissaient-ils Rome de magnifiques copies des chefs-d'œuvre classiques.

Le grand architecte de l'époque fut Détrianus, qui exécuta le mausolée d'Adrien et le pont Oëlius. Antonin et Hippias furent ses dignes émules. Papias, de Carie, et Aristée sont les statuaires du temps qui ont laissé le plus de renom. Papias est l'auteur de ces jolis groupes du centaure dompté par un génie placé sur sa croupe que l'on voit au musée du Capitole et au musée du Louvre.

Cinquante années plus tard, sous le règne de Marc-

Aurèle et de Vêrus, Hérode Atticus continuait, à Athènes et à Corinthe, l'œuvre de restauration d'Adrien, et décorait les temples de ces villes de statues colossales en or et en ivoire. Mais les artistes devenaient de plus en plus rares. Le plus célèbre s'appelait Andron, auteur d'une statue de l'Harmonie. Sous Septime Sévère, on pratiquait encore la toreutique. Mais, dès lors, le goût semble perdu ; les bas-reliefs de l'arc de triomphe qui porte le nom de cet empereur en sont la preuve. Les écoles fondées dans le commencement du siècle suivant par Alexandre Sévère n'opposèrent qu'une barrière impuissante à la décadence. La grande statuaire avait presque cessé d'exister, et il ne nous reste de ce temps que quelques bustes qui soient vraiment remarquables.

La dévastation de la Grèce par les Goths, sous Gallien, porta aux arts un coup dont ils ne purent se relever. La barbarie succédait à la décadence.

Si cependant, après la chute de l'empire d'Occident et l'abolition du paganisme, cette ruine des arts fut moins complète dans la Grèce que dans l'Italie, cela tint à deux causes : au reste de vigueur qu'ils puisaient en touchant le sein de leur mère nourrice ; à la présence du siège réel de l'empire, transporté de l'Italie sur les rives du Bosphore. Aussi l'insigne honneur de rallumer le flambeau des arts était-il réservé à la Grèce ; cette fois encore, le travail d'initiation commença par l'Étrurie.

Et cependant, vers les v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles, la statuaire n'existait plus dans la Grèce; les iconoclastes, en proscrivant absolument les figures sculptées et modelées, l'avaient tuée. Les images peintes dont le Décalogue ne fait pas mention étaient seules tolérées par ces fanatiques. La peinture survécut donc à la sculpture.

Nous ne pouvons juger du développement que cet art avait pris aux grandes époques que par des récits. La belle mosaïque de Pompéia, qui représente une des batailles d'Alexandre, est le seul monument qui paraisse se rapprocher des chefs-d'œuvre si vantés de la peinture grecque, et l'on sait toute la distance qui existe entre une mosaïque et un tableau. Nous ne pouvons donc mettre en doute que les Grecs n'aient excellé dans cet art, mais surtout dans ses applications à la reproduction des faits historiques, et dont les images du Pœcile devaient être l'expression la plus élevée. Nous savons, par les beaux vases qui sont venus jusqu'à nous, toute la perfection que leurs artistes savaient donner à leurs peintures décoratives. Quant à la peinture de paysage, les tableaux de Pompéia, seuls monuments de ce genre que nous ait laissés l'antiquité, nous donnent une idée peu favorable du talent de leurs auteurs et, s'il faut tout dire, des paysages grecs. Ces paysages de Pompéia sont certainement plus éloignés de la représentation de la nature que les paysages égyptiens et ninivites.

Cette infériorité des Grecs dans le paysage, peint ou décrit par les poètes <sup>1</sup>, ne peut être attribuée qu'à leur mythologie, qui personnifiait chaque objet inanimé. Cet abus de l'allégorie, si favorable à la poésie, a quelque chose de trop positif pour le paysage. Les Grecs, qui ont su faire une application toujours si juste de chaque localité au culte enharmonique avec elle, et qui ont donné tant de preuves irrécusables du sentiment exquis qu'ils apportaient dans l'appréciation des beautés de la nature, eussent, sans leur théorie religieuse anthropomorphe, excellé dans le paysage comme ils l'ont fait dans d'autres genres.

La grande peinture avait donc prévalu chez les Grecs, et ces fresques naïves, suprême dégénérescence de l'art, qui décorent les parois des églises byzantines, sont comme le dernier écho de l'art des

<sup>1</sup> Les paysages exécutés à Rome devaient avoir une grande analogie avec les paysages provinciaux de Pompéïa, et cependant les poètes romains, Virgile à leur tête, ont mieux compris le paysage que les poètes grecs. Homère seul a de ces larges coups de pinceaux qui dessinent un pays. L'Ida, le site de Troie sont peints avec quelques grands traits. Le détail pittoresque, la physionomie caractéristique du pays sont négligés. Les poètes de Rome, surtout Virgile et Lucain, sont plus précis; mais la plupart des historiens romains, et dans le nombre Tite-Live, Salluste et César, n'ont jamais décrit le paysage. Tout, pour eux, est de même forme et de même couleur : l'Europe, l'Asie, l'Afrique, Rome, Carthage ou Corinthe. Tacite est le seul qui fasse exception; il est le premier portraitiste de la nature, comme il est le plus grand peintre de l'antiquité. Tacite seul nous a donné la comparaison exacte et colorée des zones classiques du Midi et de l'Orient, et des régions sauvages de l'Ouest et du Nord.

Zeuxis et des Apelles chez les Grecs dont ils procèdent directement.

Il est évident que, au moment du passage d'un culte à un autre, les peintres appliquèrent à de nouvelles représentations les anciens procédés d'exécution et jusqu'aux anciens types. Les têtes du Christ, de la Vierge, des saints et des saintes gardèrent la beauté de sa race hellénique, et l'on rencontre, encore aujourd'hui, dans les églises de l'Orient, des panagias d'une beauté grande et sévère que les madones italiennes n'ont jamais surpassées. Les draperies elles-mêmes ont gardé, dans leur jet, quelque chose de l'élégance des beaux temps de l'art et ont complètement échappé à la roideur et à la pauvreté gothiques.

La composition de ces images est basée sur une sorte de poncif qui s'applique à toutes; le système est resté permanent; l'échelle pittoresque a seule décréu de siècle en siècle.

Le peintre grec, chargé aujourd'hui de décorer une église, ne se préoccupe d'aucune étude préliminaire; il prend le modèle traditionnel, espèce de légende hiéroglyphique, et se contente de l'appliquer et de le reproduire comme ont fait ses devanciers.

---

## VII.

## L'ART CHEZ LES ÉTRUSQUES.

§ 1<sup>er</sup>.

## ORIGINE ET FILIATION DE L'ART.

« Les Étrusques, dit Winckelmann, sont, après les Égyptiens, les peuples les plus anciens qui aient cultivé les arts ; il paraît même qu'ils les ont conduits avant les Grecs à un certain point de perfection.

« Une infinité d'ouvrages étrusques, ajoute-t-il ailleurs, attestent qu'ils ont été fabriqués avant que les Grecs mêmes eussent rien de formel dans l'art <sup>1</sup>. »

Ce ne sont là que des conjectures à l'appui desquelles le brillant, mais superficiel historien de l'art, n'apporte aucune preuve, et que contredisent les monuments existants. Tout ce que les Étrusques nous ont laissé en sculptures, terres cuites, peintures murales, vases peints, médailles et pierres gravées, se réunit pour établir, de la manière la plus authentique, que l'école étrusque émane directement de

<sup>1</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art*, etc., liv. I, liv. III, chap. 1.

l'école hellénienne , et que ces peuples doivent aux Grecs leurs arts , comme ils leur doivent leur civilisation.

Les vers suivants du poëte latin suffiraient seuls pour lever tous nos doutes.

Est ingens gelidum lucus prope Cæritis amnem,

Sylvano fama est veteres sacrasse Pelasgos,  
Arvorum pecorisque deo, lucumque diemque,  
Qui primi fines aliquando habuere Latinos ' .

Cette dédicace d'un bois sacré voisin de la ville de Céré, faite par les anciens Pélasges au dieu des troupeaux et des jardins, et que Virgile faisait remonter à une époque bien antérieure à Énée, prouverait que les colonies grecques de l'Étrurie avaient précédé la guerre de Troie.

Ces premiers colons apportèrent avec eux ces arts de leur pays encore empreints d'archaïsme et complètement soumis aux influences théocratiques ; qu'il y ait eu ensuite modification essentielle, nous sommes loin de le contester ; nous reconnaitrons même que cette modification dut résulter, avant tout, de cette soumission absolue de l'art au sacerdoce ; qu'elle

' Près du fleuve dont les ondes glacées baignent les murs de Céré, il existe un bois sacré d'une grande étendue. On rapporte que les anciens Pélasges qui viurent les premiers s'établir sur les frontières du Latium consacrèrent ce bois à Sylvain, dieu des champs et des troupeaux.

(VIRGILE, *Æneid.*, liv. VIII.)

provinc , en outre, de l'altération profonde apportée au tempérament national par le sol et le climat , altération sur laquelle nous insisterons tout à l'heure.

Il est difficile de fixer l'époque à laquelle peuvent remonter ces premières colonies grecques. Nous ferons , toutefois , remarquer qu'on n'a retrouvé , en Étrurie, aucun monument de date certaine d'une aussi haute antiquité que les bas-reliefs de la porte des Lions , à Mycènes , ou même les sculptures des frontons du Panhellénium d'Égine , que Winckelmann, il est vrai, ne connut pas.

Ce qui semble avoir trompé cet écrivain , c'est le grand nombre de pierres gravées étrusques de style archaïque qu'on a trouvées , tandis que les monuments de cette espèce sont, au contraire, assez rares chez les Grecs. Ce style, propre aux Étrusques et que leur religion leur imposait , a prévalu chez eux jusqu'aux dernières époques ; leur dessin resta symbolique comme leur écriture. Ajoutons encore que cet art de graver les gemmes, emprunt fait par la Grèce à l'Égypte, à la Chaldée et à la Phénicie , fut , sans doute, transmis aux Étrusques par les peuples de ce pays, mais surtout par les Phéniciens, avec lesquels leurs rapports étaient si fréquents. Leur alphabet, à quelques nuances près, est l'alphabet grec archaïque, et dérive, comme lui, du phénicien ou du samaritain.

Dans l'histoire de l'art chez les peuples de l'antiquité, l'école étrusque se range donc immédiatement



à la suite de l'école grecque. L'art chez les peuples renfermés entre l'Apennin et la mer intérieure remonte, en effet, à ces premières colonisations pélasgiques que Virgile a célébrées. Essentiellement archaïque, il a toujours conservé sa rudesse primitive ; et, s'il égale en science et en vigueur cet art grec dont il émane, il lui est resté inférieur sous bien d'autres rapports. La grâce et la souplesse féconde lui sont étrangères, et il n'a jamais su atteindre à cette perfection idéale qui distingue les artistes de l'Hellénie. Qu'il faille l'attribuer à des conditions hiératiques, ou à la brusque suppression de sa nationalité par les Romains, nous reconnaitrons que l'Étrurie n'a jamais dépassé dans ses arts ce moyen âge grec qui a précédé le grand siècle de Périclès et d'Alexandre.

Ce caractère d'archaïsme persistant fut propre de tout temps aux artistes de l'Étrurie. Il appartient à leurs écoles hiéroglyphiques comme aux écoles énergiques et naïves du moyen âge toscan. Le tempérament des Étrusques, plus mélancolique que celui des Grecs, leur génie ardent et sombre, participant à la fois du caractère des peuples primitifs de l'Italie, de celui des Pélasges et des Grecs venus de l'Orient, et des Rhètes indomptables descendus des Alpes, ne s'hellénisèrent jamais complètement. La religion de ces peuples garda jusqu'aux dernières époques quelque chose de son aveugle fanatisme et

de sa férocité native. Ses prêtres célébraient leurs mystérieuses cérémonies dans un temple presque fruste, où le mode dorien s'était traduit en un toscan à demi barbare. Les images de ses dieux avaient conservé la roideur hiéroglyphique et les grossiers attributs des vieux simulacres grecs. Les Romains appelaient l'Étrurie le pays des superstitions. La divination avait pris naissance dans ses âpres vallées, et les livres de ses adeptes terrifiaient ceux qui les consultaient. En temps de guerre, les prêtres étrusques marchaient à la tête des combattants, armés de torches et de serpents. C'est ainsi que les Tarquins se présentèrent aux portes de Rome.

Si l'on joint à ces influences un ciel plus septentrional, moins lumineux que celui de la Grèce et moins favorable à l'inspiration, on ne s'étonnera plus que l'école étrusque ne se soit jamais émancipée comme l'école hellénienne, et que ses artistes ne soient jamais arrivés à ce degré de naturel et de beauté athlétique qui a rendu les Grecs si fameux.

Ce cachet de vérité et de liberté, qui caractérise les œuvres du ciseau grec, manque toujours aux œuvres les plus excellentes de l'art étrusque; nous doutons même que cette école ait jamais produit des monuments comparables à ceux des écoles d'Argos et d'Égine. La science musculaire dont ses artistes ont fait preuve et la rare perfection avec laquelle ils accusent le nu nous prouvent, cependant, que l'Étrurie

n'était pas étrangère au gymnase. Ses peuples, en effet, eurent un stade, mais ce stade était sanglant comme leurs funérailles. Exagéré par les Romains leurs disciples, il les conduisit aux boucheries de l'amphithéâtre. Cette condition explique certaines qualités et certains défauts de l'art des Étrusques, et fait comprendre l'anguleuse énergie des articulations et des attaches, et la violente saillie des muscles de leurs figures nues, si savamment étudiées. Il existe entre elles et les belles statues grecques la même différence qu'entre le sombre et farouche gladiateur qui défend sa vie, et qui succombe, aux yeux d'un peuple altéré de sang; et l'élégant et vigoureux athlète qu'enivre seul l'amour de la gloire, et qui lutte, à Olympie, devant la Grèce assemblée, pour une couronne de chêne ou de laurier.

Quoi qu'il en soit, ce peuple étrusque, qui défendit si opiniâtrément sa nationalité contre les Celtes, les Rhètes, les Romains et les Grecs immigrants, et qui finit par s'amalgamer le génie de tous ces peuples, s'est fait, dans l'antiquité comme au moyen âge, une noble part dans l'histoire. Ce petit pays, resserré entre la mer et les montagnes, a été, comme la Grèce, la patrie de bien des grands hommes. Les héros et les artistes étrusques d'autrefois dont les noms ne nous ont pas été conservés, et au moyen âge les Médicis, Dante, Machiavel, Michel-Ange et tant d'autres personnages qui ne le cèdent en rien aux hommes les

plus illustres de la Grèce antique, diffèrent cependant des Grecs par un caractère plus énergique et plus persistant. Aussi l'Étrurie, déjà célèbre dans l'antiquité, a-t-elle eu dans les temps modernes une renaissance morale et politique qui a manqué à la Grèce.

M. Otfried Mueller, loin de partager les idées de Winckelmann, ne voit, dans l'art des Étrusques, qu'un mode d'imitation de l'art grec, et leur refuse toute invention.

Selon lui, ce fut surtout aux écoles du Péloponèse que les artistes étrusques firent les emprunts les plus nombreux. Ils s'approprièrent leur manière et y restèrent fidèles, même après l'émancipation de l'art dans la mère patrie ; soit que les relations de peuple à peuple fussent plus restreintes qu'on ne l'a pensé, soit que la nation, courbée sous le joug du sacerdoce, manquât de cet esprit d'initiative qui lui permit de comprendre cet art perfectionné des Grecs et de se l'assimiler.

Leur religion et leur mythologie étant les mêmes que celles des Grecs, ils leur durent les sujets de leurs compositions ; mais ils n'ont pas su s'approprier également cette élégance et cette beauté incomparable qui distinguent les œuvres des maîtres hellènes. Si les Étrusques ont reproduit de préférence des sujets empruntés à la mythologie et aux grandes épopées de la mère patrie, comme l'Iliade, la Thébàïde, etc., c'est qu'ils n'eurent pas de poèmes sacrés ou héroïques

qui leur fussent propres et où leurs artistes pussent puiser des sujets nationaux. Ces épisodes étaient, pour eux, autant d'allégories théogoniques, astronomiques, cosmiques ou philosophiques qui leur appartenaient comme à tous les membres de la grande famille des Hellènes. Les épopées grecques étaient leur Bible et leur Évangile. Le fanatisme national pouvait donner une explication différente de celle des Grecs à certains faits, modifier certaines allégories; mais ces modifications ne furent jamais essentielles.

On a cherché les explications de la plupart de ces sujets mythologiques les plus fréquemment employés par les Étrusques, et longtemps on est resté loin du vrai, parce que l'on se renfermait dans des limites de la théogonie, et que le sujet symbolisait un fait astronomique. Ce n'est que depuis peu qu'on a reconnu que le Pelée étrusque trempant sa chevelure dans un bassin gravé sur agate n'était autre chose que le symbole du soleil pompant les eaux de la mer pour alimenter sa flamme, selon les doctrines de la physique des anciens. La courbure du corps de Pelée ne serait donc qu'une pose hiéroglyphique indiquant le demi-cercle parcouru par le soleil dans l'espace d'un jour, et non une exagération étrusque, comme Winkelmann l'a pensé.

La fameuse cornaline des sept chefs, devant Thèbes, ne serait, comme le poème tragique d'Eschyle, que la symbolisation d'un sujet astronomique. On pourrait

trouver des explications du même genre pour les pierres gravées qui représentent Capanée escaladant les murs de Thèbes et tombant foudroyé; du Scarabée représentant Thésée chez Aidonée, etc., etc. Les Étrusques ne nous ont pas laissé de doute sur la plupart des sujets qu'ils traitent, et gravent d'ordinaire sur la pierre le nom à côté du personnage.

Si quelquefois le fait reproduit est légèrement modifié, la forme reste pure de toute altération. Les Étrusques, en effet, se sont attachés à conserver religieusement le contour de l'image telle que les Grecs la leur ont transmise, et leurs artistes, comme les ouvriers égyptiens, consentent à n'être que des copistes ou des pasticheurs. Cependant, tout en conservant aux profils et aux contours leur roideur archaïque, ils s'efforceront d'exprimer le modelé et la saillie du muscle et les moindres détails des parties nues. La pose est contrainte, l'attitude et les grandes masses des draperies gardent le caractère hiéroglyphique; mais le modelé intérieur, la forme en un mot, sont rendus avec une science et un art dignes des beaux temps de la Grèce. Ils sont soumis à un système, ils lui obéissent; ils ne sont pas maniérés, comme on l'a prétendu.

L'un des traits les plus saillants du style étrusque, comme du style éginétique, est cette sorte d'exagération du mouvement musculaire, et cette manière, brutale et savante à la fois, d'écrire la forme que les

sculpteurs florentins, les premiers et les seuls statuaires de la renaissance, Michel-Ange à leur tête, ont, du reste, conservée.

La modification la plus essentielle apportée, par les Étrusques, à la symbolique des Grecs, ce sont ces ailes qu'ils donnent à la plupart de leurs divinités. C'est là surtout que l'influence orientale se fait sentir, influence phénicienne ou chaldéenne. Les Grecs, comme on sait, étaient avars de cet emblème, si commun chez les Orientaux, et que l'on a retrouvé dans la plupart des sculptures et peintures assyriennes ; seulement les divinités étrusques n'ont jamais plus de deux ailes, tandis que les grandes divinités chaldéennes en ont quatre. Chez les Étrusques, la forme de l'aile a plus d'élégance et obéit toujours au mouvement du corps. Chez les Chaldéens, elles sont toujours déployées et disposées d'une manière uniforme, que le personnage soit en mouvement ou au repos. La façon dont les Étrusques accusent le muscle se rapproche également de la manière des statuaires ninivites. La coiffure de quelques-unes de leurs statues a, en outre, une extrême ressemblance avec certaines coiffures de personnages des bas-reliefs de Khorsabad ou de Nimroud. Il y a analogie, rencontre ; mais nous doutons qu'il y ait imitation, même éloignée. Ajoutons que les sculpteurs étrusques, tout archaïques qu'ils soient, ont su donner à leurs personnages une variété d'attitude que l'on ne rencontre

jamais chez les statuaires orientaux. Ils sont aussi bien autrement savants.

Les artistes de l'Étrurie, statuaires, modeleurs ou peintres, furent à la fois les ouvriers et les maîtres des Romains. Quand Rome avait autre chose à faire que de la sculpture, ils bâtirent et décorèrent ses temples et lui apportèrent ces simulacres de la Divinité dont chaque religion a besoin. Les statues des rois de Rome, à commencer par Romulus, que l'on conservait encore du temps de Pline, et qui remontaient à l'époque de Tarquin l'Ancien, étaient également étrusques. Denys d'Halicarnasse rapporte que, vers la 8<sup>e</sup> olympiade, Romulus consacra sa statue, couronnée par la Victoire, et la plaça près de chars enlevés à la ville de Cameira ; l'inscription, mise par Romulus, était en caractères grecs.

On ne connaît pas les noms des premiers artistes étrusques qui s'illustrèrent surtout dans la céramique. Turianus de Frégènes, architecte et sculpteur, dont Tarquin l'Ancien se servit pour embellir Rome naissante, 590 av. J. C., est l'un de ces rares artistes étrusques dont le nom est venu jusqu'à nous. Turianus commença le temple de Jupiter Capitolin ; au haut du temple, il plaça un quadriges surmonté de la statue de Jupiter, en argile ; cette statue était barbouillée de minium comme les premiers triomphateurs romains, peu différents, à ce qu'il nous semble, des Indiens rouges de l'Amérique du Nord ; ces der-



niers seulement n'ont pas eu de maîtres étrusques pour les policer, ni un Tite-Live pour célébrer <sup>1</sup> leurs hauts faits.

Rome doit ses murailles, ses égouts, ses premiers amphithéâtres à des artistes étrusques ; les bas-reliefs, en terre cuite, du fronton du Capitole étaient leur ouvrage ; au reste, comme nous le verrons tout à l'heure, ils ont produit dans ce genre de véritables chefs-d'œuvre. L'architecture romaine, plus théâtrale que la leur, leur doit ce qu'elle a de grandeur et de force, particulièrement l'architecture civile et militaire.

Les Étrusques furent de grands fondateurs et d'admirables modelleurs. Vulcinium, 470 avant J. C., avait des légions de fondateurs, de sculpteurs et de ciseleurs.

Les peuples voisins des Étrusques ou soumis par eux, avant qu'eux-mêmes aient été conquis par les Romains, avaient des arts analogues aux leurs. Les Samnites, les Brutiens, les Campaniens, les Lucaniens ont une religion, des mœurs, un style, une civilisation plus ou moins étrusques, selon qu'ils se trouvent plus ou moins rapprochés de l'Étrurie ou de la côte orientale de la péninsule si largement colonisée par la Grèce, après la guerre de Troie et la

<sup>1</sup> Le grand dictateur Fucius Camille, qui fit lever le siège du Capitole et délivra Rome de l'invasion gauloise, triompha la figure et le corps barbouillés de minium. 389-385 et 3 avant Jésus-Christ.

conquête doriennne. On peut suivre cette filiation nuance par nuance sur la numismatique des diverses villes italiennes de Rhegium, Metaponte, Possidonie et Cumes , aux environs de Rome et au cœur de l'Étrurie.

Un coup d'œil jeté sur la collection la plus complète qui ait été encore faite des monuments de l'art étrusque nous initiera mieux que bien des descriptions à ses développements, et nous donnera une idée de son importance.

§ 2.

#### LE MUSÉE ÉTRUSQUE DU VATICAN.

Formation du musée, les tombeaux, les statues et les terres cuites.

Quoique veuve de ses grands artistes , l'Italie est toujours le pays des arts ; malgré sa misère , elle en a conservé le culte onéreux, et le goût pour le beau y est toujours populaire et traditionnel. Seulement l'expression de ce goût n'est plus la même que par le passé. A l'époque de la production a succédé celle du classement. Si les grands praticiens sont rares , les gens de goût abondent ; ils mettent de l'ordre dans les richesses accumulées pendant tant de siècles sur cette terre privilégiée, et, s'ils ne créent pas nos jouissances, ils les rendent plus faciles.

Depuis le commencement du siècle surtout, on s'occupe sérieusement à reconnaître et à classer les riches débris de tout genre qu'ont laissés après eux les grands peuples civilisés qui se sont succédé sur le sol de l'Italie, les Italo-Grecs dans le sud, les Étrusques et les Ligures dans le nord, et les Romains dans toute l'étendue de la péninsule.

Le musée des *Studi* (ancien musée Portici) contient les restes les plus curieux de la civilisation sicilienne et italo-grecque. Par suite des découvertes d'Herculanum et de Pompeia, dans quelques-unes de ses salles, la civilisation romaine semble rétablie jusque dans ses moindres détails, et l'on y apprend peut-être à mieux connaître la Rome domestique d'autrefois que dans Rome elle-même.

Les monuments étrusques sont, comme les monuments romains, répandus dans toute l'Italie; mais c'est de Florence à Naples, et principalement entre Florence et Rome, que l'on a découvert d'inépuisables mines de richesses en ce genre. C'est donc surtout dans les musées de ces villes que l'on peut refaire l'histoire de cette belle civilisation étrusque, qui finit par triompher de la barbarie romaine, qui l'avait vaincue et qui voulait l'étouffer.

Jusqu'ici, à Rome comme à Florence, la plupart de ces monuments de l'art étrusque se trouvaient dispersés sans ordre dans les musées, confondus avec une foule d'objets d'art, il est vrai, mais qui leur

étaient complètement étrangers. Naples seule avait un commencement de musée étrusque. Elle le devait au goût éclairé de la reine Caroline Murat, cette femme supérieure qui, ainsi que son frère, possédait à un si haut degré le sentiment du grand et du beau; mais ce musée de Naples, fort augmenté depuis, ne renferme guère que des urnes, des coupes et toute espèce de poterie étrusque, mêlées aux vases grecs, campaniens et calabrais, parmi lesquels brillent au premier rang les admirables vases de Nola<sup>1</sup> : on n'y voit ni meubles, ni bronzes, ni statues.

Depuis les excellents travaux de Visconti, d'Hamilton et d'Ingherami, les archéologues et les savants italiens ont changé d'allure, la netteté et la précision ont remplacé leur incroyable et nuageuse prolixité. Nous ne sommes plus au temps où l'historien d'Herculanum, monsieur Bayardi, arrivé à la fin du deuxième volume de son histoire, après plus de onze cents pages in-4° d'impression, atteignait à peine l'époque où Hercule délivra Thésée des prisons d'Aïdonée et de Pluton. De nos jours, on va droit au

<sup>1</sup> Deux de ces vases sont surtout remarquables : l'un d'eux représente la dernière nuit de Troie; l'autre, une Bacchanale. La bacchanale est charmante, mais un peu sérieuse. Je préfère la nuit de Troie. Cependant le galbe du vase manque peut-être de légèreté. Les peintures qui le décorent sont exécutées avec trois couleurs; l'artiste a seulement indiqué les blessures avec un peu de vermillon. Chacun de ces vases a été payé 15,000 piastres (80,000 fr.). En lisant ce chiffre, beaucoup de gens ne douteront plus de leur mérite.

but et l'on recherche tous les moyens de l'atteindre.

L'ordre a paru le plus assuré de ces moyens. L'exemple de Naples n'a donc pas été perdu ; les antiquaires romains ont mis à profit l'idée de la formation d'un musée étrusque et l'ont développée. Le Vatican et les divers musées nationaux renfermaient un nombre considérable d'objets recueillis dans les villes étrusques qui font partie des domaines du saint-siège, Todi, **Boselna**, Cerveteri, Norcia <sup>1</sup>, ou qui provenaient des collections dont l'évêque de Chiusi, **Barbagli**, avait fait don au cardinal Gualteri, et qui depuis étaient passés à la bibliothèque du Vatican. Ces richesses n'avaient été ni classées ni rendues publiques ; à peine en connaissait-on l'importance ; on proposa donc de les réunir dans celles des onze mille salles du Vatican qui étaient restées vacantes. Le pape Grégoire XVI, qui aimait les arts comme tous les Italiens éclairés, sourit à l'idée d'attacher son nom au nouveau musée, et s'empressa d'accueillir ce projet, qui sur-le-champ fut mis à exécution. Les collections éparses furent rassemblées, dépouillées et classées dans les salles du grand cintre, voisines du Belvédère. C'est ainsi que fut fondé le plus nouveau et peut-être le plus curieux des musées romains.

Cette collection se compose de tombeaux et urnes funéraires, de statues de péperin, d'albâtre, de mar-

<sup>1</sup> Ces villes sont bâties dans le voisinage ou sur l'emplacement des villes étrusques *Tuder*, *Vulturnum*, *Cære*, *Nursia*.

bre et de bronze ; de terres cuites, de vases, de coupes, de meubles et d'ustensiles de tout genre ; de bijoux, d'armes, et enfin de cette foule de petits objets de luxe qui constituent une civilisation avancée, comme l'était celle des Étrusques.

Ces tombeaux, ces vases et tous ces divers objets sont de différentes époques ; ceux qui les ont classés se sont efforcés, autant que le leur permettait l'emplacement dont ils pouvaient disposer, de suivre, dans leur arrangement, l'ordre le plus naturel, c'est-à-dire de prendre l'art et la civilisation à leur enfance, et d'en montrer, par des productions de chaque époque, le développement, la maturité et la décadence. Malheureusement cette classification n'est encore qu'ébauchée pour l'ensemble de la collection ; dans les seules salles des urnes funéraires, des tombeaux et des terres cuites, elle a été suivie avec quelque rigueur.

Les premières salles du musée contiennent naturellement les monuments des premiers temps de l'art étrusque. Ce sont des tombeaux du travail le plus simple, pour ne pas dire le plus grossier, en pierre brute, et recouverts de longues figures en péperin, en terre cuite, quelquefois en marbre. Ces statues naïves rappellent d'une manière étonnante, dans leur incorrecte simplicité, les statues gothiques ou byzantines qui décorent les porches de nos cathédrales. C'est le même travail mesquin et cependant *cherché* dans les

draperies, disposées comme les rochets de nos prêtres, et dont les plis droits et parallèles semblent creusés avec un râteau de fer ; la même incorrection et le même manque de science dans les attaches et le modelé, les mêmes formes pauvres et allongées qui donnent à l'ensemble de la figure l'apparence d'une quenouille. Ces rudes ébauches d'un art à son enfance remontent à l'origine de la société étrusque, à cette période où la nouvelle colonie, naturellement commerçante, en relation avec les Égyptiens et les Phéniciens, alors à l'apogée de leur puissance, et les artistes archaïques de la mère patrie, les imitait dans ses mœurs et dans ses arts. Les statuettes en glaise noire trouvées en si grand nombre dans les premiers tombeaux de la nation semblent, à la coiffure près, calquées sur les modèles égyptiens de l'époque des Pharaons. Vous retrouvez dans l'ensemble de ces personnages les positions contraintes et roides des statues égyptiennes ou grecques primitives, la forme ovale et oblongue de leurs têtes, leurs yeux tirés en haut vers les coins, toujours obliquement à l'os du nez, leur bouche large et souriante et leurs pommettes saillantes. Les cheveux, réunis derrière la tête dans une espèce de poche qui ressemble étonnamment aux bourses de nos coiffures du dernier siècle, ou séparés en longues tresses qui forment deux crochets sur la poitrine et tombent le long des reins jusqu'aux talons, diffèrent seuls des modèles de l'Égypte et rap-

pellent les figures assyriennes. Le travail des statues de péperin ou d'argile qui décorent les tombeaux est plus indépendant de l'imitation égyptienne : elles se rapprochent davantage des sculptures chinoises et mexicaines, et plus encore, comme nous venons de le dire, des premières statues gothiques. L'enfance de l'art est partout la même.

On voit, dans ces salles des tombeaux, un grand nombre de petites urnes d'albâtre destinées, sans doute, à renfermer des cendres, et ornées de figurines et de bas-reliefs d'un travail plus incorrect que celui des grands tombeaux. Ces urnes sont encore de l'école archaïque étrusque ; mais ce travail, fort imparfait, est cependant facile, et facile jusqu'à la négligence. Ce sont autant d'ouvrages qu'on pourrait appeler de *pacotille*. Chiusi, Pérouse et surtout Volterre étaient les principales fabriques de ces tombeaux. Les ateliers de Volterre surtout étaient fameux ; leurs nombreux ouvriers trouvaient d'abondants matériaux dans les riches veines d'albâtre que renferment les contre-forts de l'Apennin, voisins de la ville. Cette école fut transitoire ; elle remplit l'espace intermédiaire entre l'école archaïque et l'école hellénique qui suivit. Les groupes et les bas-reliefs qui accompagnent ces tombeaux offrent la représentation de sujets nationaux, retracent des actions héroïques dont l'histoire ne nous a pas conservé le souvenir, ou ont trait à d'antiques superstitions locales. Le sujet le plus répété de ces



bas-reliefs, c'est la lutte du bon et du mauvais principe telle que la concevaient les anciens Étrusques d'après les Orientaux. Leurs artistes, d'ordinaire, se montrent peu scrupuleux sur l'exactitude et la réalité des détails des scènes qu'ils représentent. Par une sorte d'anachronisme commun à toutes les écoles primitives, ils donnent leurs vêtements et leurs armes aux personnages d'autres nations et d'époques antérieures, ou bien ils décorent le fond de leurs compositions d'édifices et de monuments empruntés à leurs villes. Ainsi, dans un bas-relief représentant la mort de Capanée, l'artiste, au lieu de la porte de Thèbes, a figuré la porte de Volterre telle qu'elle subsiste encore de nos jours <sup>1</sup>.

Beaucoup de ces petits tombeaux sont semblables et ont dû sortir du même atelier. Les statuettes accroupies sur leurs couvercles portent le même costume et sont dans la même position. Elles offrent, du reste, une singularité qui doit être signalée. Chez quelques-unes, le buste est d'une étude délicate et consciencieuse; on reconnaît des portraits dont la ressemblance a dû être grande. Chez d'autres, ce buste est informe et à peine ébauché. On en a enfin trouvé un petit nombre où le bloc qui doit former la tête n'est pas dégrossi. Il est probable que cette imperfection était calculée, et que l'artiste exposait en

<sup>1</sup> Micali, 276, c. XXV.

vente son ouvrage inachevé, attendant, pour terminer le buste, qu'il pût lui donner la ressemblance que désirerait l'acheteur.

Dans ces premières salles, on voit aussi des statues et des bustes de diverses époques, mais dont la plupart sont contemporains des tombeaux. Ces statues et ces bustes sont des portraits de personnages inconnus, d'un caractère grand et simple; mais, parfois aussi, d'une étude sèche et voisine de la puérilité. Dans beaucoup de ces morceaux, la froideur de l'époque primitive a déjà fait place à une recherche d'attitude qui arrive à la violence et à la gêne : les draperies sont toujours collées au corps, et leurs plis parallèles et comptés; cependant elles sont moins amples et laissent à découvert des membres entiers, et quelquefois même une grande partie du corps. L'étude de ces parties nues est singulière : les muscles sont enflés et tendus à se rompre, les os se montrent et percent les chairs. Il semble que les artistes de cette seconde époque aient travaillé sur des modèles écorchés. On n'a donc pas eu tort de dire que le génie de Michel-Ange perçait déjà dans la manière de ses ancêtres, mais c'est le génie de Michel-Ange s'échappant avec effort des bandelettes égyptiennes, où il a été longtemps captif. Dans les monuments de cette seconde époque, l'archaïsme se montre encore dans sa naïve crudité.

Plusieurs de ces statues et de ces bustes sont ré-

pétés, surtout les bustes en terre cuite; le moule avait du succès et était souvent redemandé. On distingue dans le nombre une charmante tête de jeune garçon qui, par sa parfaite beauté, pourrait rivaliser avec le Faune ou l'Antinoüs.

De la salle des statues, on passe dans celle des bas-reliefs en terre cuite. Cette salle renferme plusieurs morceaux précieux; ce sont de grandes plaques carrées recouvertes de bas-reliefs estampés avec beaucoup d'adresse. Ces plaques, aux quatre coins desquelles on voit encore les trous destinés à les sceller au mur, servaient à la décoration des appartements et sont d'un art fort avancé; on doit les rapporter à la troisième période de l'art étrusque, lorsque l'influence grecque proprement dite commençait à dominer et prenait la place de ce style archaïque étrusque, analogue du style dorien qui, vers la même époque, c'est-à-dire du 1<sup>er</sup> au 3<sup>m</sup> siècle de Rome, florissait à Sybaris, à Crotone, à Cumes et à Pæstum.

Le style hellénien, qui remplaça le style toscan, commença guère à régner qu'après Phidias. L'influence de cette grande école athénienne devait se faire sentir chez tous les peuples qui s'occupaient d'art, et les Étrusques étaient au premier rang de ces peuples. Déjà, du temps de Phidias, on les regardait comme les plus habiles potiers du monde connu, et les meubles, les ustensiles et tous ces objets d'usage domestique qu'ils fabriquaient, jouissaient, dans toute

la Grèce et l'Asie Mineure, d'une réputation méritée d'élégance. Les Grecs, si adroits eux-mêmes, en étaient fort curieux. Le vieux comique athénien Phérrcrate, contemporain de Périclès, voulant vanter le travail d'un candélabre, se contente de dire qu'il est tyrrhénien<sup>1</sup>. Cet éloge, prononcé à Athènes en plein théâtre, était d'un grand prix. Phidias lui-même avait donné à sa Minerve des sandales étrusques (an de Rome 322); enfin, quand les Grecs voulaient faire l'éloge d'un ouvrier habile et appliqué, ils disaient : C'est un Toscan.

Les Étrusques étaient un peuple essentiellement commerçant, et tout nous porte à croire que l'art, chez eux, n'était qu'une branche de négoce de plus. Il est vrai qu'ils étendaient indéfiniment les applications de l'art; aussi, comme nous venons de le voir, leurs vases, leurs meubles et les ustensiles qui sortaient de leurs fabriques étaient-ils très-recherchés. Leurs bas-reliefs étaient également appréciés, et trouvaient des acheteurs dans toute l'Italie et même en Grèce. Phidias ayant opéré dans l'art une révolution complète, et donné à la statuaire grecque une prépondérance décidée, le culte de la nature fit place au culte de la beauté, et l'on rechercha plutôt la noblesse, la pureté et le grand caractère de la forme que sa parfaite et naïve vérité. Toutefois les statuaires

<sup>1</sup> Ap. Athen., XV, 18.

toscans ne se soumirent jamais complètement au goût dominant. Le sacerdoce comprimait leur élan, et, lors même que l'influence hellénienne eut prévalu, leur style demeura archaïque. Cette demi-émancipation de l'art n'eut lieu que du jour où Rome, déjà victorieuse des Étrusques, conquit la Sicile et puisa dans Syracuse les modes grecques (an de Rome 544). Dès lors l'hellénisme domina dans la littérature, les arts, et même dans les mœurs des peuples qui lui étaient soumis. Cette école étrusque hellénienne fut la plus durable et la plus féconde peut-être de toutes celles qui se succédèrent sur le sol de l'Italie. Pline rapporte que Marcus Flavius, général romain, s'étant rendu maître du Vulcinium (Bolsena), fit transporter de cette seule ville dans Rome deux mille statues, dont l'une de 50 pieds de haut. Cet événement se passait vers l'an 489 de la fondation de Rome, et par conséquent aux débuts de l'école hellénienne, qui fleurit du iv<sup>e</sup> au vii<sup>e</sup> siècle de Rome. Sa décadence ne commença que vers le milieu du i<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne. Les chefs-d'œuvre de ce style sont ces belles statues de bronze qu'on croirait grecques au premier aspect, mais chez lesquelles, avec un peu d'étude, on distingue quelque chose de la rudesse et de la naïveté primitives, et, il faut le dire, de la dureté de l'ancienne école toscane ; les formes sont, en effet, plus anguleuses, les méplats plus larges et plus hardis, la charpente osseuse plus accusée, et en même

temps les détails plus travaillés que dans les ouvrages des sculpteurs grecs. Le *Harangueur étrusque* de Florence, le *Mercure barbu* de la villa Borghèse, et les statues du *Mercure sans ailes*, du *Jeune garçon (Putto)* et du *Guerrier* du Vatican, dont nous parlerons tout à l'heure, sont de précieux *spécimens* de cette manière, à laquelle appartient, sans doute, cet *Apollon toscan* colossal de la bibliothèque du temple d'Auguste, si fameux dans l'antiquité <sup>1</sup>.

Le manque d'épopée nationale chez les Étrusques tendait à la prédominance du style grec. Obligés de prendre aux Grecs leur mythologie et leurs fables héroïques, ils durent leur emprunter aussi la façon de les exprimer. Cette observation nous ramène aux bas-reliefs en terre cuite, dont les plus importants représentent, sur une surface de 40 pieds carrés environ, les divers travaux d'Hercule : *Hercule tuant le lion de Némée*, *combattant l'hydre de Lerne*, etc. C'est là surtout que l'on peut voir combien les Étrusques excellaient dans la représentation des animaux en mouvement. Pline nous apprend, en effet, que leurs artistes possédaient de profondes connaissances anatomiques, et qu'ils étudiaient la victime sous le couteau de l'aruspice. L'art grec n'a rien produit de plus achevé que ces bas-reliefs, et cependant ce n'était là qu'une décoration, que les pièces d'un lambris destiné

<sup>1</sup> Pline, XXXIV. — Cette statue avait 50 pieds de haut. Ne serait-ce pas ce même colosse enlevé à Vulcinium ?

à recouvrir une muraille. Quelques-uns de ces morceaux portent, en effet, des frises, des corniches et de petits entablements; ce sont ceux qui formaient l'encadrement du lambris.

Euchir et Eugrammus, venus de Corinthe avec Démarate, du temps des Tarquins, avaient enseigné ce genre de plastique aux Étrusques, qui déjà savaient mouler des statues avec la craie ou la glaise. Le Jupiter Capitolin en terre cuite et l'Hercule *ficile* dont parlent Pline et Martial, et tous ces dieux d'argile que célèbrent les poètes, lorsqu'ils veulent faire honte aux Romains du temps des Césars de leurs pompeux débordements et de leur luxe effréné, étaient autant de statues étrusques, grossières peut-être quant à la matière, mais précieuses sous les rapports du style et de l'art, à en juger du moins par les morceaux analogues que nous avons sous les yeux.

Sans vouloir établir une comparaison qui nous écarterait de notre sujet, nous dirons, cependant, que nous préférons ces bas-reliefs étrusques aux terres cuites si vantées de Lucca della Robbia, cet habile modelleur, qui, après deux mille ans, fit reflourir la plastique et la céramique sur le sol de l'Étrurie. Le style de Lucca della Robbia est pauvre et gêné dans son apparente grandeur, et le premier aspect de ses terres cuites n'est rien moins qu'agréable. Ce qui rend ce premier aspect si déplaisant, c'est ce vernis de faïence dont elles sont uniformément recouvertes; ce vernis

luisant et cru rend toujours la forme baveuse et difficile à saisir.

Les Étrusques eurent aussi leurs terres cuites peintes, mais seulement dans les premiers temps de l'art. Le style de ces grossières peintures est égyptien ; les bas-reliefs de Bolsena sont l'expression la plus sincère de cette antique et primitive manière.

#### Les vases.

Les Étrusques, qui excellaient dans la plastique, furent naturellement d'admirables potiers. « Leurs vases de terre peints sont la merveille de l'art chez les anciens ! » s'écrie Winckelmann, et cette fois son enthousiasme est justifié.

Que de difficultés à vaincre, en effet, pour arriver à cette sorte d'irréprochable beauté des vases antiques ! Il faut modeler d'abord une argile extrêmement friable et lui donner la forme que choisit l'artiste. Ce vase qu'on ne pouvait présenter au feu qu'avec les plus grandes précautions<sup>1</sup>, on le recouvrait ensuite d'un émail en quelque sorte insaisissable, et qu'il fallait bientôt enlever de toutes les parties que le dessin devait recouvrir. Que de science de composition et

<sup>1</sup> Le potier le saisissait à la base et près du cou avec deux petites branches en fer et le plaçait dans un fourneau recouvert et isolé. Une vignette du second volume du voyage de l'abbé de Saint-Non dans le royaume de Naples, exécutée d'après une cornaline antique, nous représente un de ces fourneaux dans lequel le potier va placer un vase.



d'études de détail ne suppose pas ce seul dessin, qui souvent n'est rien moins qu'un magnifique bas-relief peint et renfermé dans un espace de quelques pouces ! Cette composition terminée, il faut la transporter du premier coup sur le vase, car l'argile, rebelle depuis la cuisson, ne souffre plus ni tâtonnements ni retouches. On a supposé, sans toutefois en donner la preuve, que les artistes étrusques se servaient de calques en métal<sup>1</sup> qu'ils reportaient sur l'argile avant la cuisson. L'application de ce procédé à des surfaces ou convexes ou profondément concaves devait présenter de grandes difficultés. Et puis ce n'est pas d'une manière indécise, avec un à peu près de dessin, que cette composition est arrêtée sur le vase ; c'est de la manière la plus précise qui soit au monde, avec un trait de stylet d'une justesse et d'une pureté surprenantes.

Le musée du Vatican renferme une grande quantité de ces vases de toutes les formes, de toutes les manières, et depuis 1 pouce jusqu'à 4 ou 5 pieds de haut : vases *votifs*, vases *funéraires*, vases *laraires*. Quelques-uns sont d'une exécution qui ne laisse rien à désirer : les décrire ou en donner un catalogue serait fastidieux ; nous nous bornerons à les examiner en masse, mêlant à cet examen quelques considérations sur cette branche de l'industrie artistique des Étrusques, qui, à en juger par l'incroyable variété de

<sup>1</sup> Caylus, *Rec. d'antiq.*, 86.

ses produits, n'était pas l'une des moins importantes.

Les révolutions de la *céramique* et de la peinture sur vases de terre furent analogues à celles de la statuaire. Seulement, aux époques égypto-étrusque, archaïque-étrusque et græco-étrusque, on pourrait ajouter une quatrième époque, celle de la renaissance des styles égyptien et archaïque-étrusque.

A l'époque égyptienne appartiennent ces vases de terre cuite de couleur brune, ornés de peintures roides et hiéroglyphiques, représentant des quadrupèdes et des volatiles, calqués, parfois, sur la nature, mais le plus souvent de forme étrange et monstrueuse, et où la fantaisie domine avant tout ; ce sont des griffons, des sphinx, des esprits ailés, évidemment empruntés au symbolisme égyptien ou oriental. Ces vases de l'époque la plus reculée de l'art se trouvent, dans les tombeaux les plus anciens, non-seulement en Étrurie, mais même dans le Latium et surtout dans la Campanie, longtemps soumise aux Étrusques ; on les a attribués à des ouvriers égyptiens, mais à tort. Comme dans les peintures égyptiennes antérieures aux Pharaons, les images qui les décorent sont roides et sans mouvement ; les jambes des personnages, chez lesquels l'artiste n'a indiqué que d'une façon sommaire les principaux linéaments du corps humain, sont collées l'une à l'autre ; les bras sont attachés au corps. Il n'est pas jusqu'à l'expression indienne de la physio-

nomie de ces figures aux lèvres africaines et aux grands yeux relevés à la chinoise qui ne semble empruntée aux peintures hiéroglyphiques de l'Égypte ; mais, comme dans les statues, le costume et la coiffure en diffèrent sous plus d'un rapport et d'une manière essentielle. Les monuments de ce premier art grec, si complètement perdu, devaient avoir une grande analogie avec ces images étrusques, qui n'en sont peut-être que des copies. Les fils de Danaüs et de Cécrops durent se souvenir longtemps de l'Égypte.

Les sujets de ces peintures ne sont, cependant, pas absolument égyptiens. Ces vases servant aux funérailles, et du nombre de ceux que les Grecs appelaient balsamiques (*λήκντος*), sont décorés de peintures appropriées à ces cérémonies. Ce sont des transfigurations de Bacchus en dieu des enfers, ou Bacchus *Zagréen*, des luttes du génie du bien contre le génie du mal. Cette lutte est figurée de différentes manières ; mais d'ordinaire le génie du bien est représenté par cet *Ized* ailé, qu'on croirait copié d'un cylindre babylonien. Ce personnage serre entre ses mains le cou d'une autruche, oiseau consacré à Ahri-man. Les Étrusques, qui entretenaient des relations de commerce avec l'Orient, lui empruntaient ses superstitions, le culte de Bacchus multiforme et à mille noms (*myriomorphos* et *myrionyme*) et son mystique dualisme.

A cette même époque primitive appartiennent en-

core ces vases de terre noire qui n'ont pas été présentés au feu, mais qui doivent leur adhérence et leur solidité au vernis de plomb ou de manganèse dont on les a revêtus. Sur les anses, la base, et même sur le corps de ces vases, sont disposés des bas-reliefs estampés, représentant des sujets mythologiques, des chars et des génies ailés, des jeunes garçons et des jeunes filles les mains jointes sur la poitrine et suppliants, des offrandes aux dieux infernaux, des processions d'ombres et d'initiés aux mystères funèbres, des cérémonies d'initiation et de consécration, enfin toutes sortes de compositions se rapportant aux mystères de la vie future et à la transmigration des âmes, mais toujours figurées d'après des symboles orientaux étrangers aux mythes grecs. Sur quelques-uns de ces vases, on voit représentées les divinités étrusques. *Thalna* (Junon), *Aplu* (Apollon), *Hercla* (Hercule), *Tinia* (Bacchus), grand dieu des âmes; d'ordinaire ces divinités ont des ailes comme les divinités assyriennes, la plupart sont armées de la foudre<sup>1</sup>. Sur d'autres apparaît la monstrueuse effigie de *Mantù* la magicienne, cette gorgone des Toscans qui tire effroyablement la langue, et qu'on plaçait à dessein sur ces vases funéraires, comme tant d'autres images horribles, pour terrifier les sacrilèges profanateurs des tombeaux.

<sup>1</sup> Neuf divinités étrusques portaient la foudre en main : Apollon, Hercule, Bacchus, Mars, Vulcain, Pan, Cybèle, Pallas et l'Amour.

La plupart de ces vases étaient , en effet , consacrés aux funérailles. Les nécropoles de Tarquinies , de Chiusi (Clusium), de Bolsena (Vulcinium) et de Cerveteri en renfermaient une quantité prodigieuse. Les grandes urnes poreuses ou *canopes*, qu'on trouve aussi dans ces mêmes tombeaux , sont de cette première époque de l'art.

Aux immobiles et symboliques figures de la période græco-orientale succèdent , comme par une sorte de réaction du mouvement contre le repos, les scènes compliquées et pleines d'une énergique et féroce animation du style toscan proprement dit. Ce style , dans la peinture comme dans la statuaire , et même dans sa période archaïque, vise au mouvement et à l'expression ; la force est son caractère ; il néglige la beauté , ne fait du nu que par occasion , et non comme le style grec et à toute occasion, et dans ce nu ce sont surtout les os qu'il accuse de préférence. Les artistes de cette seconde époque se plaisent à représenter des combats ; leurs guerriers , le visage tatoué comme celui des chefs zélandais , la moustache relevée et crispée , sont couverts de pied en cap d'armures travaillées, qui ressemblent singulièrement à celles de nos chevaliers du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Ils combattent dans les attitudes les plus bizarres et les plus variées, et se portent de terribles coups de lance et d'épée. Cette époque a , du reste , en tout, une extrême analogie avec notre moyen âge ;

elle succède à une époque d'abstractions mystiques , de symbolisme froid , et se complait dans l'action , dans la violence même, mettant , il est vrai, dans la représentation de ces scènes les plus emportées une précision voisine de la sécheresse et faisant du mouvement avec roideur. Il n'est pas , comme nous l'avons dit tout à l'heure , jusqu'aux habitudes de ces guerriers qui n'aient de nombreux points de ressemblance avec celles de nos paladins du moyen âge ; leur passion pour les combats singuliers est la même ; leurs armures avec brassards et cuissards, leurs casques à cimiers élevés, hérissés de pointes, de crêtes et de longues oreilles de fer , sont pareils aux armures et aux casques de nos pères. Comme eux , les héros étrusques ont les armoiries les mieux caractérisées , témoin de ce guerrier d'origine sicilienne, sans doute, de l'un des vases du musée du Vatican , qui porte , figurées en blanc sur son bouclier noir , les trois jambes trinacriennes.

Cette époque, comme celle de la statuaire étrusque archaïque, est antérieure à Phidias.

La transition de cette seconde époque à la période grecque est insaisissable , le style grec n'ayant pas détrôné de haute lutte le style toscan, mais s'étant combiné avec lui , par suite d'une lente et insensible conquête. Peu à peu les formes deviennent moins anguleuses, les muscles moins carrés, les os moins saillants ; le sujet des compositions s'adoucit et se

tempère ; les guerriers perdent de leur turbulence et de leur férocité en même temps qu'ils se dépouillent de diverses pièces de leur armure. Les brassards et les cuissards tombent d'abord ; les visières se relèvent, les cimiers s'abaissent, le casque et la cuirasse accusant les formes succèdent à l'étui informe qui les cachait ; puis le nu apparaît, envahit tout, et finit par dominer presque sans mélange. Plus le nu se montre, plus les muscles s'apaisent ; plus les os s'effacent, plus les formes s'arrondissent et se rapprochent de cette sorte de perfection que les Grecs nomment *idéale* qu'elles n'atteindront pourtant jamais. Les sujets de cette époque sont plus doux et plus riants que ceux de l'époque précédente. On rencontre bien encore quelques rares combats ; mais ce sont des tableaux paisibles que les artistes représentent de préférence : des danses, des luttes, des chasses au lévrier ou au faucon, des courses, des jeux de toute espèce, et parfois des scènes comiques empruntées au théâtre.

La représentation des principaux incidents des mystères dionysiaques, alors dans toute leur fureur, devient aussi très-fréquente. L'époque où ce style a prévalu s'étend du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle de Rome ; ses productions sont innombrables, et la variété de forme des vases et des sujets représentés est infinie.

Le musée du Vatican renferme un grand nombre de ces vases de l'époque grecque. Plusieurs sont

d'une rare perfection; le travail en est simple et uniforme. Ces vases subissaient plusieurs cuissons, car la pâte est plus ferme et plus légère, et l'émail plus brillant, que dans les vases de l'époque précédente. Beaucoup de détails en blanc ou de couleur pourpre et lilas, formant parfois un léger relief et donnant aux vases l'apparence de camées, n'ont dû être appliqués qu'au dernier feu. Souvent même, et par une sorte de falsification de l'ouvrier, ces détails, et jusqu'à des figures entières, sont peints seulement en détrempe après la cuisson. La ligne si précise qui détache les figures du fond était, comme nous l'avons dit, burinée sur la pâte demi-molle avant le premier feu. Mais quelle adresse pour conduire avec tant d'aisance et de netteté cette ligne si correcte et si savante !

Ces vases gravés et sculptés en bas-reliefs sur des fonds de couleur et formant camées s'appelaient *murrhins*. Le prix des beaux vases murrhins était excessif. Pline rapporte, en effet, que Pétrone étant sur le point de mourir, et voulant déshériter Néron, son bourreau, brisa un de ces vases murrhins qu'il avait payé 300 talents<sup>1</sup>, c'est-à-dire 900,000 francs à la plus petite évaluation du talent. Ces prix paraissent exorbitants, et cependant Pline ajoute ailleurs que, de son temps, le luxe était si prodigieux, que des

<sup>1</sup> T. Petronius consularis moriturus..... trullam murrhīnām trecentis talentis emptam fregit. (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXVI.)



vases *ficiles* furent payés plus cher encore que les vases murrhins <sup>1</sup>.

La salle des coupes renferme de précieux ouvrages de l'époque grecque ; le galbe de ces coupes est toujours d'une légèreté et d'une délicatesse infinies, et le travail en est admirable. La plupart ont été consacrées à Bacchus et datent de l'époque où le culte de ce dieu, poussé jusqu'au plus violent fanatisme, avait envahi toute l'Italie. On reconnaît ces coupes consacrées aux deux grands yeux ronds qui les décorent.

Toutes les pièces que renferme cette salle, l'une des plus curieuses du musée étrusque, sont montées sur un ingénieux mécanisme, qui permet de les examiner sous toutes leurs faces sans les déplacer.

La dernière époque de la céramique ne commence guère que vers la décadence des rites bachiques, à la fin du v<sup>e</sup> siècle de Rome. Sous Jules César, Auguste et ses premiers successeurs, cet art se perd. On n'invente plus, on copie. C'est une époque de renaissance de l'art oriental et de l'archaïsme toscan. Les vases des premiers temps, devenus fort rares, étaient aussi recherchés des amateurs romains que les poteries de la renaissance et le vieux Sèvres le sont chez nous. Strabon et Suétone nous racontent qu'à diverses reprises on découvrit un grand nombre de ces vases dans les tombeaux de Corinthe et de Capoue, et qu'on les vendit à Rome au poids de l'or. Ce furent

<sup>1</sup> Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV.

les soldats que Jules César avait colonisés dans la Campanie, aux environs de Capoue, qui les premiers trouvèrent ces précieux vases dans des tombeaux qu'ils rencontrèrent en creusant les fondements de leurs habitations. Ces vases étaient de la plus haute antiquité, et ces soldats travaillaient avec d'autant plus d'ardeur qu'ils étaient sûrs d'être récompensés de leurs peines par les découvertes qu'ils faisaient<sup>1</sup>.

Comme nous venons de le voir, ces vieux vases fictiles obtinrent la préférence sur les vases murrhins et même sur les vases de bronze. Les tombeaux étant inviolables, il fallait une occasion extraordinaire, comme l'incendie et le rétablissement d'une ville ou le bouleversement causé par un tremblement de terre, pour faire des découvertes de ce genre; ces trouvailles étaient donc sans prix. D'un autre côté, vers la fin de la république, les superstitions orientales jouissaient d'une grande faveur. Artémis, Isis et Osiris avaient détrôné Diane, Bacchus et les dieux grecs. Sous ce nouveau culte, les funérailles étaient pompeuses, et des vases en grand nombre y étaient consacrés. La céramique dut une sorte de résurrection à cette nouvelle mode. On copia le mieux qu'on put les anciens vases, on en composa de nouveaux dans le même style; mais ces vases de terre ou de bronze qu'on trouve dans les tombeaux de ce temps-là sont aussi loin de la délicatesse et de la perfection des

<sup>1</sup> Suétone, *In Jul. Cæs.*, c. xviii.

beaux temps de l'art qu'une copie l'est toujours de l'original.

La plupart des vases retouchés et falsifiés dont nous avons parlé tout à l'heure sont de cette époque de renaissance.

Les bijoux, les bronzes, les meubles.

Les Romains, jaloux oppresseurs des Étrusques, dont ils auraient voulu anéantir jusqu'à la mémoire, n'étaient, auprès de ce peuple si avancé dans les arts, que des barbares pleins de courage et d'énergie. On en a la preuve en jetant un regard sur la foule d'objets d'un travail si délicat, ustensiles, meubles, bijoux, trouvés dans la tombe de l'un des douze chefs ou *lucumons* du pays, qui régnait vers le III<sup>e</sup> siècle de Rome<sup>1</sup>. Ces objets, recueillis dans un même tombeau près de Corneto, ont été déposés dans la salle principale du musée. Les bijoux seuls, dont la valeur intrinsèque, poids de l'or, s'élève à près de 400,000 francs, sont placés au centre de la salle dans une vaste étagère en glaces, qui permet de les bien examiner, en les mettant à l'abri de la cupidité des voleurs et de la convoitise des antiquaires.

<sup>1</sup> L'Étrurie était partagée en douze provinces; chacune avait un chef ou *lucumon*; l'un d'eux jouissait d'une autorité plus grande que les autres. Les *lucumons* s'asseyaient, en public, sur une chaise d'ivoire, étaient précédés par douze licteurs, et portaient une tunique de pourpre brodée d'or et un sceptre avec un aigle au bout.

Ces bijoux, en grand nombre et appropriés à une foule d'usages, sont fort curieux. Des bagues, des cachets, des agrafes de forme ingénieuse, des bracelets en filigrane que l'on croirait chinois à la forme et à la délicatesse du travail, et des couronnes en feuilles d'or d'une légèreté merveilleuse, sont les pièces capitales de cette collection unique. Les Étrusques, il y a vingt-quatre siècles, savaient donc travailler l'or avec autant d'adresse que nos meilleurs ouvriers; ils le filaient en perles, le tressaient en chaînes, et le réduisaient en feuilles en quelque sorte impalpables. Ils savaient aussi filer le verre. On voit, en effet, dans cette collection, des verres filés et des émaux qui rappellent les plus délicats ouvrages des verreries de Murano. Cet art des émaux leur venait, sans doute, des Égyptiens. Les bagues et cachets de cette collection sont ornés de pierres gravées, les agrafes et les épingles de pierres précieuses. Il y a dans le nombre une agrafe en améthyste que l'on croirait sortie de l'atelier de l'un de nos bijoutiers à la mode, tant la forme, quelque peu tourmentée, se rapproche de nos formes modernes dites *renaissance*. seulement l'améthyste n'est qu'arrondie et non taillée à facettes.

Le nombre des vases et des ustensiles de toute espèce trouvés dans ce tombeau est aussi très-considérable. On remarque surtout, à l'un des bouts de la salle, un grand gril en bronze qui provient de la

même fouille ; ce gril était recouvert d'une sorte de mince tissu en or battu, sur lequel, à ce que l'on suppose, étaient placés les restes du prince étrusque, dont on n'a pas découvert de traces.

Ces divers objets supposent un grand luxe et une civilisation raffinée. Quelles étaient, en effet, les richesses de ce singulier peuple, qui ensevelissait avec un de ses chefs pour un demi-million d'objets précieux ? Ces richesses devaient être immenses, car ces tombeaux sont en grand nombre, et, s'ils ne renferment pas tous des trésors aussi considérables, aucun d'eux, cependant, n'est absolument dépouillé.

Cette même salle renferme un char étrusque en bronze et sans ornements. Les roues, avec le cercle et les vis de bronze qui les retiennent au moyeu, sont attachées au char, qui pourrait rouler encore ; le corps du char est formé de lames de bronze battu, qui paraissent fort minces, et que la hache devait facilement entamer. Ce char est très-bas, très-lourd, et devait être une voiture fort incommode, dure surtout, puisque le corps du char portait à vif sur l'essieu et rendait un horrible bruit de chaudron. C'était là cependant l'équipage de guerre des héros d'Homère.

On voit aussi des braisières (*focone*) tout à fait semblables à celles dont on se sert encore de nos jours pour se chauffer en Toscane et dans les environs de Rome, pays sans cheminées. Nous remar-

querons encore une toilette de femme, de forme ovale, ornée de bas-reliefs et de statuettes en bronze d'une charmante exécution. Ce coffre, qui renferme les pinces, les miroirs, les peignes et tous les ustensiles de toilette d'une petite maîtresse étrusque, est porté sur quatre pieds de griffon. Ces miroirs étrusques sont très-singuliers. Ce peuple, plein de goût, voulait de l'art jusque sur la surface de ses miroirs; des figures semblables à celles de ses vases et de ses coupes y sont burinées légèrement : ces détails devaient, ce me semble, nuire au poli et à la réflexion.

Nous ne savons pas pourquoi l'on a placé dans cette salle, consacrée à la bijouterie, aux meubles et ustensiles de toute espèce, plusieurs statues et fragments de statues qu'à leur excellence on croirait grecs et du meilleur temps. La seule raison à donner, c'est que ces statues sont de bronze, et qu'on a voulu les réunir aux bronzes, dût-on placer côte à côte une marmite et un héros. Dans la salle des marbres étrusques, nous avons déjà remarqué la statue du Mercure sans ailes, qui est du meilleur goût et traitée avec cette finesse et en même temps cette largeur de modelé qui trompent l'œil et lui font prendre le marbre pour de la chair. Nous avons aussi admiré, dans les bas-reliefs, plusieurs torses d'une souplesse et d'une passion qui rappellent les plus précieux ouvrages grecs. Notre surprise n'a cependant pas été moins complète lorsque, dans cette salle des bronzes,

après avoir examiné une foule d'objets secondaires, nous nous sommes tout à coup trouvé en présence de la statue d'un guerrier étrusque. Cette statue, de la pose la plus naturelle, est revêtue d'une armure grecque, ou peu s'en faut, qui ne laisse voir que le cou, les jambes et les bras ; mais ces seules parties nues peuvent lutter avec les chefs-d'œuvre de la statuaire antique du musée des Studi, à Naples, ou du Vatican. Ce bronze se meut et palpite. Ces jarrets se tendent et vont plier ; le doigt s'enfoncerait dans ces chairs fermes et vivantes. Nous avons vu, à Naples et à Florence, d'autres statues étrusques fort vantées, mais aucune qui puisse le disputer, pour la vérité, la perfection, l'idéal même, dans son repos et son apparente froideur, avec le guerrier étrusque du Vatican. Ce bronze est digne d'être placé à côté des plus beaux morceaux de la sculpture grecque, du Faune, de l'Hercule ou des admirables bronzes d'Herculanum. Il leur est cependant antérieur de plusieurs siècles. Son style simple, naïf et précis, indique, en effet, le passage du style étrusque à l'époque hellénique. Peut-être même un œil exercé retrouverait-il quelque chose d'égyptien dans cet ensemble si calme de la statue, dans ses membres rapprochés du corps et d'un mouvement un peu anguleux. Cette statue a été trouvée à Todi ; on lit à sa base une longue inscription en langue étrusque.

Non loin de la statue du guerrier, on voit un bras

colossal pêché dans le port de Civita-Vecchia. Ce bras est-il étrusque ? Il est permis d'en douter. Il appartenait à une statue de 18 à 20 pieds de haut. Il est, du reste, admirable de force et de grandeur. C'est beau comme Phidias, et cependant ceux qui coulèrent la statue à laquelle il appartenait ne connaissaient que la partie extérieure de leur art et étaient de très-mauvais fondeurs, comme on peut le voir par l'inégalité d'épaisseur des diverses parties de ce fragment et par les scories grossières dont l'intérieur est tout rempli. Mais j'ai tort de dire qu'ils ignoraient leur art, car il fallait déjà l'avoir poussé presque à ses limites pour arriver à cette perfection ; la dimension colossale de la statue était peut-être la seule cause de ces imperfections, invisibles du reste, puisqu'elles étaient intérieures. Ces gens-là savaient leur art ; ils en ignoraient seulement les procédés matériels et économiques.

Plusieurs autres salles contiennent des copies de peintures étrusques qui servaient à la décoration des murailles, et qu'on croirait égyptiennes. Ces peintures, ou plutôt ces grandes enluminures, sont surtout remarquables par l'éclat du coloris. Les sujets sont analogues à ceux des premières époques de la statuaire et de la plastique.

Ces mêmes salles contiennent d'énormes vases, cruches, amphores, etc., servant à renfermer l'huile, le vin et les grains, d'un travail fort grossier. Les



rare ornaments qui les décorent étaient appliqués, par estampage, sur la pâte molle. Ces ornaments représentent des fleurs, des animaux, et l'on voit que souvent l'ouvrier, peu habile, en appliquant le moule sur la pâte, l'a laissé glisser quelque peu ; de là le manque de parfaite régularité de ces ornaments, qui souvent fléchissent sur les bordures.

#### Les sépultures étrusques.

En sortant de ces salles, le *cicerone* obligé allume une torche, ouvre une porte, et vous introduit dans une espèce de petite chambre basse et obscure où, pendant le premier moment, il est impossible de rien découvrir. C'est cependant la salle la plus curieuse peut-être du musée étrusque, car ce recoin si sombre n'est rien moins que la copie de grandeur naturelle et parfaitement exacte, et en quelque sorte le *fac-simile*, de ce tombeau du chef étrusque, découvert à Corneto, dans lequel on a trouvé une multitude de vases, d'objets curieux et toute une boutique d'orfèvrerie. Mais, avant de décrire ce tombeau, il est nécessaire, pour en mieux faire comprendre la disposition, d'entrer dans quelques détails sur les sépultures étrusques, qui semblent autant de musées souterrains.

Les Étrusques, comme la plupart des autres peuples, creusèrent d'abord de simples fosses dans les-

quelles ils déposaient les morts. Ils ensevelissaient à leurs côtés leurs armes, leurs meubles et leurs idoles d'affection. Les vases qu'on trouve dans ces fosses sont de terre noire et d'un travail grossier ; c'est l'enfance de l'art et le commencement de la nation.

Aux fosses succédèrent les *cuniculi* ; c'étaient des couloirs horizontaux creusés à une grande profondeur. Ces couloirs ou galeries aboutissaient à un puits rond ou carré. Ce puits, renfermant plusieurs étages de couloirs convergeant tous au même centre, était commun à la ville ; chaque famille avait son couloir où elle ensevelissait ses morts. Quand toutes les places du couloir étaient occupées, on en fermait l'entrée avec une grosse pierre ; lorsque enfin tous les couloirs d'un même puits étaient remplis, on comblait ce puits, ou bien on roulait un rocher sur son ouverture ; de cette façon, les cadavres, profondément cachés dans les entrailles de la terre, étaient nécessairement inviolables. C'est le principe des catacombes romaines.

Ce genre de sépulture date encore des premiers temps de la nation, on l'a reconnu à la grossièreté des ouvrages déposés auprès des morts. En se civilisant, les Étrusques remplacèrent les fosses et les *cuniculi* par des chambres sépulcrales qu'ils creusaient dans le roc vif ou dans la terre la plus compacte, sur les pentes des montagnes, le long des fleuves, mais toujours le plus près possible des villes, dans lesquelles les lois étrusques défendaient les inhumations. On choisit-

sait aussi de préférence le voisinage des routes fréquentées des voyageurs. Cette coutume était rationnelle chez les Grecs et les Romains, qui mettaient, en dehors du tombeau, l'épithaphe du mort; mais on a peine à l'expliquer chez les Étrusques, qui plaçaient cette épithaphe en dedans, et qui se gardaient bien de trahir, par aucune décoration extérieure, le mystère de ces sépultures souterraines <sup>1</sup>.

Ces chambres sépulcrales étaient proportionnées à l'importance de la famille qui les avait fait creuser. Elles se composaient habituellement d'une seule pièce, et plus rarement de plusieurs salles et cabinets. Ces chambres étaient garnies de lits funéraires taillés dans le roc, sur lesquels on déposait les cadavres; la tête reposait sur un oreiller de pierre creusé vers le centre, de manière à l'emboîter; les pieds du lit figuraient

<sup>1</sup> Il y a cependant quelques exceptions à cette règle, mais seulement dans les nécropoles ou réunions de tombeaux. Par exemple, la roche qui contient les célèbres tombeaux du *Val d'Asso* est ornée de divers détails de sculpture architectonique, et à son sommet on voit gravés en grandes lettres étrusques ces mots :

ECA SUTINES. — SAUPS ET EN PAIX.

A Bolsena, on distingue quelques restes d'architecture qui laisseraient croire à l'existence d'une décoration visible à distance. A Norcia, sur le rocher dans lequel les tombes sont creusées, on voit un tympan avec une figure en relief d'un assez bon ciseau. — A Castel d'Asso, les tombeaux sont rectangulaires et surmontés d'une pyramide portant sur un entablement sculpté. La porte, qui va en diminuant vers le haut, est décorée d'une moulure formant *crossette* à droite et à gauche. M. de Saulcy a retrouvé exactement les mêmes tombeaux dans la vallée d'Hinnom, près de Jérusalem.

quelquefois des colonnes , comme dans les lits d'un *triclinium*. Tout autour du cadavre couché, on déposait des candélabres de bronze, des vases funéraires, des urnes et des ustensiles de toute espèce.

C'est une de ces chambres sépulcrales que l'on a copiée au Vatican. A la lueur de la torche du cicerone, on découvre une petite salle de 15 pieds de long sur 12 pieds de large. Sur chacun des côtés de cette salle, à droite et à gauche, sont placés des lits funéraires de grandeur moyenne, et au fond, en face de la porte, un autre lit d'une plus grande dimension, celui, sans doute, du chef de la famille. Des vases, des couronnes en feuilles d'or et différents autres objets sont disposés autour des lits dans l'ordre et à la place où on les a trouvés. Les couronnes sont placées, à la tête des lits, sur l'oreiller de pierre; ces couronnes ne sont qu'ébauchées avec du clinquant. Les bijoux étaient répandus autour des corps sur les lits. Les vases sont couchés confusément sur le sol, ou suspendus au mur par des clous, ou déposés dans les niches pratiquées dans la muraille au-dessus de chaque lit, et qui ont fait donner à ces tombeaux le nom de *columbaria*. Les vases, jetés sur les lits et sur la terre, avaient, sans doute, servi à des libations après le repas des funérailles; ceux qui sont suspendus au mur ou placés dans des niches contenaient des aliments et des parfums, et quelquefois les cendres des morts. Ces chambres n'étaient pas voûtées, mais recouvertes de

grosses pierres qu'on ne soulevait qu'à la mort d'un membre de la famille, pour donner passage au corps. On les recouvrait de terre quand le sépulcre était rempli.

Les vases funéraires sont toujours en grand nombre dans chaque chambre. Du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> siècle de Rome, la pompe des funérailles était extrême dans l'Étrurie comme dans le Latium, où un article de la loi des Douze Tables avait dû même en modérer l'abus. C'était aussi l'époque de la plus grande prospérité des Étrusques, qui ne furent soumis que vers l'an 480 de Rome. Tous les amis du mort assistant à l'enterrement et engagés au repas des funérailles déposaient auprès de son cadavre le vase avec lequel ils avaient fait des libations ou répandu des parfums.

On s'est étonné, néanmoins, de la grande quantité de ces vases recueillis dans les tombeaux. On a rapproché les catalogues des diverses collections en négligeant, il est vrai, d'en retrancher les vases purement égyptiens et ceux des fabriques de l'île de Samos, confondus si souvent avec les vases toscans, mais qu'on en distingue aisément au choix et à l'exécution des sujets et même à la pesanteur; dès lors on les a comptés par myriades. Cette quantité a paru bien autrement prodigieuse quand on a calculé que dix vases existants en laissaient supposer mille au moins de détruits; des esprits superficiels n'ont donc pas craint de nier l'authenticité du plus grand nombre

de ces vases, les regardant comme d'ingénieuses falsifications. Ils ignoraient, sans doute, que, pendant plus de quatre cents ans, les fabriques de poterie étrusque avaient joui, dans le monde civilisé, d'une réputation égale au moins à celle que, depuis trois siècles, les porcelaines de la Chine et du Japon ont obtenue parmi nous. Ils ignoraient aussi qu'à Volterre, comme à Rome, on avait découvert plusieurs collines formées des seuls débris de rebut de ces manufactures. Pour eux, tout vase intact et sans fêlure était nécessairement falsifié. L'habileté des restaurateurs et l'adresse des pasticheurs et des copistes ont été poussées si loin, que cette accusation n'était peut-être pas absolument dénuée de fondement. Non-seulement on a imité le dessin et le coloris des vases antiques de manière à s'y méprendre, mais les falsificateurs ont encore poussé le scrupule jusqu'à donner à leurs imitations la pesanteur spécifique des originaux et à simuler les outrages du temps. Cette falsification, toutefois, n'a de prise que sur des vases du deuxième et du troisième ordre, et ne peut tromper que des connaisseurs superficiels. Les antiquaires romains, mauvais plaisants de leur nature, racontent, il est vrai, qu'un de nos savants, fraîchement débarqué à Rome, fut conduit par un des leurs dans l'un de ces beaux magasins de vases antiques du Corso. Introduit dans une première salle, notre confiant amateur s'extasia sur la beauté des vases qu'il voit exposés.

Il admire la délicatesse et la précision du dessin, la beauté du coloris des sujets représentés sur ces vases, et entame une dissertation à perte de vue sur les procédés employés par les ouvriers étrusques et leur adresse singulière. Le Romain le laissait dire. Quand le savant eut longtemps parlé : — Maintenant, voyons les originaux, lui dit son compagnon en ouvrant la porte d'une salle voisine avec un imperturbable sang-froid. Un coup de foudre n'eût pas produit un plus terrible effet sur le malheureux antiquaire.

Nous croyons plus ingénieuse que fondée cette critique de la légèreté des jugements français. Sans doute, et même en parcourant les salles du musée du Vatican, on est quelquefois exposé à prendre une copie pour un original, tant la restauration de quelques objets, des coupes par exemple, a été *complète*; mais jamais on ne pourra commettre d'erreur sur les morceaux du premier ordre, pour peu qu'on ait, je ne dirai pas la science d'un antiquaire, mais seulement le tact de l'artiste.

---

## VIII.

## L'ART ROMAIN.

Des Étrusques aux Romains la transition est insaisissable. Les Romains ont dû à ces peuples leur civilisation ; ils leur doivent leurs arts, mais surtout leur architecture, qu'ils n'ont fait que continuer et perfectionner.

Les architectes étrusques jouissaient, dans l'antiquité, d'une réputation presque égale à celle des Hellènes. Leurs procédés différaient peu de ceux des Grecs. A l'origine, les murs des cités et des forteresses sont d'appareil cyclopéen, et dans les habitations et les monuments publics on imite, avec la pierre, les constructions primitives en bois. C'est ainsi que, dans les hypogées de Vulcinium, de Corneto et de Tarquinies, les poutres des plafonds se coupant à angles droits et formant caissons sont taillées dans le roc vif. Dans leur architecture comme dans leurs autres arts, l'énergie est le caractère dominant des Étrusques. Cette énergie se manifeste, dans le principe, par la rusticité et la solidité de l'appareil. Elle arrive, à l'époque de la conquête romaine, à une



mâle et vigoureuse élégance, et elle atteint, au moyen âge moderne, à ce grandiose et à cette majesté originale qui caractérisent les édifices florentins.

Les Étrusques avaient imaginé ou adopté un ordre décrit par Vitruve, et qui n'était qu'une modification du dorique grec. On leur attribue l'invention de la voûte en plein cintre, que les Romains perfectionnèrent et appliquèrent à tous leurs édifices sur l'échelle la plus large. Les Toscans connurent l'ogive comme les Assyriens, qui eux connaissaient la voûte. Nous avons déjà fait remarquer l'identité singulière qui existe entre quelques monuments étrusques, tels que les tombeaux de Castel d'Asso, et les tombeaux de la vallée de Hinnom, près de Jérusalem; ce qui indiquerait une communauté d'origine.

Le fameux tombeau de Porsenna, dont on a essayé d'ingénieuses restaurations, n'était pas une conception mythique ou purement idéale, comme on l'a prétendu. Il a dû exister. C'est la modification étrusque, et quelque peu compliquée, du tumulus primitif dont les Babyloniens avaient fait la pyramide à degrés, les Égyptiens la pyramide quadrangulaire, et dont, chez les Romains, le tombeau d'Auguste et le môle d'Adrien sont la dernière transformation. Le monument qui subsiste encore près d'Albano, sur la voie Appienne, et auquel on a donné le nom de *tombeau des Horaces et des Curiaces*, doit rappeler, en petit, le tombeau de Porsenna.

.. On a dit des Romains qu'ils étaient les **Doriens** de l'Italie. Cette qualification eût mieux convenu aux **Étrusques**, dont la nationalité était bien antérieure à celle des Romains. Mais, comme les autres peuples de la péninsule italique, ils durent plier sous l'ascendant vainqueur de ces nouveaux venus, qui finirent par les soumettre ainsi que toutes les peuplades voisines, et qui dominèrent dans l'Italie comme les **Héraclides** dans la Grèce. Si l'origine de ces **Doriens** des bords du Tibre est moins relevée que celle des conquérants du Péloponèse et ne se perd pas, comme celle des descendants d'Hercule, dans la nuit des temps, leur génie est tout autre. Étranger à ces qualités brillantes de la race qui domina dans la Hellade, il se distingue par cette puissance de volonté, cet esprit de suite, cette intelligence politique qui déterminent les conquêtes et les rendent durables. Leur indomptable opiniâtreté, leur mépris de la mort et jusqu'à leur vigueur physique les rendaient éminemment propres à la guerre. Ils joignaient à ces qualités matérielles de rares facultés morales : une sagacité sans égale, un jugement rapide et sûr, et une grande promptitude de décision ; aussi furent-ils aussi excellents tacticiens que braves soldats. L'aspect physique du Romain n'est pas le même que celui du Grec. Sa stature est plus épaisse et plus courte ; sa vigueur musculaire est autrement puissante ; mais il n'a ni l'élégance, ni l'adresse, ni la beauté propres aux peuples

de la Hellade, à ceux de Lacédémone comme aux Athéniens, aux Thébains ou aux habitants des îles. La guerre et la politique étaient les deux grandes affaires des Romains, tandis que chez les Grecs la gymnastique et les travaux de l'intelligence passaient avant tout. Le plus grand des poètes latins a signalé, dans ses vers, le dédain que les Romains témoignaient pour l'intelligence et pour les arts, qu'ils subordonnaient à la politique.

Excudent alii spirantia mollius æra,  
 Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus;  
 Orabunt causas melius; cœlique meatus  
 Describent radio, et surgentia sidera dicent :  
 Tu regere imperio populos, Romane, memento ;  
 Hæ tibi erunt artes <sup>1</sup>.

Il ne faut pas être surpris si cette race toujours guerroyante, mue par un invincible orgueil et par un immense amour de la domination, a fini par conquérir le monde.

Les Romains, coreligionnaires des Grecs, leur empruntèrent leurs arts, expression de la religion. Cet emprunt ne fut cependant pas direct, et plus d'un intermédiaire se plaça entre les deux peuples. Toutefois cette initiation des Romains aux arts de la Grèce semble s'être plutôt faite par l'Étrurie que par les pro-

<sup>1</sup> Virgile, *Énéide*, liv. VI.

vinces de la Grande-Grèce, placées cependant entre les deux peuples, et qui paraissaient devoir être la transition naturelle. Dans le principe, le peuple romain, uniquement préoccupé de guerres et de conquêtes, se servit d'architectes et d'artistes étrusques, leurs aînés dans les arts et leurs maîtres. Les premiers monuments et les premières statues romaines sont donc des ouvrages étrusques. Les temples que Romulus élevait à Jupiter Stator, à Jupiter Férétrius et à Mars étaient étrusques, et probablement d'ordre dorique mitigé. Les grands travaux exécutés sous les Tarquins accusait la même origine, et les voûtes du grand cloaque ont toute la puissance et la solidité d'un travail étrusque. La conquête de la Sicile et de la Grande-Grèce modifia nécessairement la sévérité étrusque, et celle de la Grèce acheva l'éducation des Romains. Les édifices construits après la prise de Corinthe, d'ordre dorique ou ionique la plupart, offrent déjà l'heureuse alliance de la solidité étrusque et de l'élégance grecque. L'ordre corinthien ne commence à se montrer que vers la fin de la république et dans des édifices de petite dimension, tels que le temple rond de Tivoli et celui de la Fortune virile. Ce n'est qu'à l'époque impériale, et sous les premiers Césars, qu'il prend tous ses développements, et qu'il arrive à ce degré de noblesse et de magnificence qui en a fait l'ordre romain par excellence.

Cet ordre généralement adopté, et l'emploi de la

voûte et des arcades , caractérisent particulièrement l'architecture romaine. Cette modification du style græco-étrusque donne aux monuments de la ville éternelle un aspect nouveau, et vient en aide à la grandeur des proportions, en rattachant sans effort les masses les plus éloignées. Sévère sous la république, magnifique au commencement de l'empire, cet art se corrompt, sous Néron et sous Adrien, par l'abus de la richesse, la profusion des ornements, la recherche de formes nouvelles.

Quant aux beaux-arts proprement dits, ils ne sont, chez les Romains, qu'une modification des arts de la Grèce et de l'Étrurie; seulement ils empruntent au caractère du nouveau peuple quelque chose de plus matériel et de plus positif. La toge et la cuirasse revêtent les statues que les Grecs avaient laissées nues. Le peintre Carstens, en voulant caractériser l'art romain, a dit avec assez de finesse pour un Allemand : « Leurs héros ne sont que des guerriers, les guerriers grecs étaient des héros. »

Les tendances générales des arts sont tout autres chez les Romains que chez les Grecs et les Étrusques : ils perdent absolument ce caractère symbolique et mythologique qui les distinguait encore chez ces derniers, et qu'ils avaient emprunté aux nations orientales. Occupés à vaincre, à dominer et à gouverner, les Romains, peuple essentiellement pratique et politique, et qui, par leur nature active et dominante,

leur inclination vers les fondations utiles et durables, offrent une analogie des plus marquées avec les peuples de l'Europe actuelle, leurs héritiers directs, les Romains ne voient plus dans la culture des arts et des lettres qu'un amusement de l'esprit, qu'un ingénieux et noble emploi de brillantes facultés.

Cet art, que s'était créé Rome, capitale du monde civilisé, curieux amalgame de l'art toscan et de l'art grec, se trouva plus approprié aux contrées demi-barbares de l'Europe occidentale que l'art grec dans toute sa pureté ; aussi s'étendit-il, de proche en proche et avec une singulière rapidité, bien au delà de l'Apennin et des Alpes, ses limites naturelles.

Un des filons de l'art grec, resté presque pur, parce qu'il était d'origine coloniale, pénétra cependant fort avant vers l'Occident, en suivant la côte méditerranéenne de la Gaule, plus méridionale que le nord de l'Étrurie, et qui fait face à l'Orient comme pour recevoir les derniers rayons du soleil de la Grèce ; mais, ainsi que le palmier et l'olivier, cet art, qui venait de l'Orient, semble n'avoir jamais pu s'éloigner du littoral de la Méditerranée.

Dans le reste de la Celtique, l'art romain triomphe sans partage, et ses monuments décorent ses grandes villes et jalonnent chacune de ses provinces. Cet art romain, nié par quelques archéologues, bien que dérivant de l'art grec, a un caractère propre et tout spécial. Il n'est pas possible, même au premier as-

pect, de confondre ses monuments avec ceux de l'art grec.

Nous avons vu, pour l'architecture, en quoi cette différence consistait. Pour la statuaire, la nuance est encore plus tranchée. La force a remplacé l'élégance. Ce caractère de naturel, de grâce et de vérité propre à l'art grec émancipé fait place à la réalité la plus frappante. Les statues togées ou stolées des empereurs, des impératrices et des sénateurs, et ces beaux bustes qui nous retracent les traits de personnages illustres, tels que Sylla, Jules César, Auguste, Antinoüs, Lucius Vèrus, sont les spécimens les plus remarquables de cet art romain.

Dans ces morceaux si distincts des œuvres du ciseau grec, l'artiste s'est rarement préoccupé de l'idéal, et cependant, par le développement même de ses qualités positives et réelles, il atteint à cette simplicité majestueuse, à cette vérité grandiose, qui placent ces productions de l'art romain à la suite des œuvres les plus remarquables des statuaires grecs de la grande époque.

Les arts prirent, sous Auguste, leur plus grand développement ; la ville se couvrit d'édifices magnifiques, décorés d'un nombre infini de bas-reliefs, de statues et de tableaux enlevés à la Grèce, ou exécutés à Rome par des maîtres grecs ou par des artistes indigènes formés à l'école de ces maîtres. Auguste disait qu'il avait trouvé une Rome bâtie en briques, et

qu'il laissait une Rome de marbre. Mécène, son ministre et son ami, déploya, sous ce règne heureux, cette intelligente activité, cette volonté continue qui sait accomplir en peu d'années l'ouvrage de plus d'un siècle. Cependant, comme la critique s'applique à toutes les actions humaines, ce grand ministre a eu ses détracteurs. Suétone lui reproche son goût trop prononcé pour une ornementation délicate et efféminée, goût dont l'influence se faisait trop sentir dans les nouvelles constructions, les architectes et les artistes qu'il employait cherchant à lui complaire. Un passage de Vitruve, dans lequel l'habile architecte se plaint de l'altération apportée aux belles proportions des ordres grecs, laisserait croire que cette critique n'était pas sans fondement, et justifierait ceux qui prétendent que Mécène, en voulant trop faire et trop bien faire, aurait déterminé un commencement de décadence.

Quoi qu'il en soit, sous le règne d'Auguste, le style grec prévalut dans Rome et domina sans partage. Ce style grec fleuri n'est déjà plus celui de la grande époque, et diffère essentiellement du style græco-toscan des époques précédentes. Un nouvel art apparaît, qui ne se manifestera complètement qu'à la veille de la décadence.

Sous les premiers successeurs d'Auguste, les Romains n'eurent guère que de grands architectes. Les statuares de premier ordre étaient grecs. Le groupe



du Laocoon, trouvé, au xvi<sup>e</sup> siècle, dans les thermes de Titus, et celui du taureau Farnèse, découvert, sous Paul III, dans les thermes de Caracalla, ont été exécutés par des artistes grecs de l'école de Lysippe : Agésandre, Athénodore et Polydore, de Rhodes, pour le Laocoon ; Apollonius et Tauriscus, de Rhodes également, pour le groupe du taureau Farnèse. D'autres Grecs, comme Cratérus, Polydecte, Hermolaüs, Pythodore, Artémon, concourent, avec ces artistes, à l'embellissement de la Rome des empereurs. Les statuaires romains s'attachent, de leur côté, à décorer les monuments de bas-reliefs et de copies grecques d'un style incorrect, ou bien, obéissant aux caprices du maître, ils élèvent des statues aux délateurs ou retracent l'image de ses favoris.

Il y avait, toutefois, parmi ces sculpteurs romains, des hommes d'un grand talent, et auxquels aucune des ressources de l'art n'était inconnue.

La plupart de ces magnifiques statues d'empereurs ou de personnages illustres portant la toge, comme Auguste, Tibère ou Commode ; avec la cuirasse et le costume des camps, comme Caligula, Titus et Trajan ; à demi nus, comme Jules César, Germanicus, Claude, Néron, Adrien ou Marc-Aurèle ; ou même tout à fait nus, comme Pertinax, paraissent, à l'exception peut-être de quelques morceaux de deux dernières catégories, de travail romain. Les belles statues drapées des impératrices Livie, Agrippine, Mes-

saline et Plotine sont aussi l'œuvre de statuaires nationaux. Ce fut surtout dans la représentation de ces personnages existants, représentation beaucoup moins idéalisée que chez les Grecs, que les sculpteurs romains excellèrent. Dans ce genre secondaire, leur esprit sagace et leur observation persistante leur garantissaient le succès.

Les Romains, dans leurs arts comme dans leur politique et même leur héroïsme, ont, en effet, quelque chose de positif et de raisonné, qui semble les enchaîner à la terre. Les Grecs laissent plus au hasard et sont plus enthousiastes ; la chaîne d'or de l'idéal les rattache toujours au ciel. Quels combats des Romains ont jamais eu l'éclat et le retentissement des victoires de Marathon et de Salamine, et de défaite des Thermopyles ? Quels artistes de Rome peut-on nommer après Phidias et Apelles ? Entre les Romains et les Grecs, il y a toujours la distance de Virgile à Homère. La Grèce, dans les temps antiques, est un soleil éclairant de nombreux satellites, entre lesquels l'Italie brille du plus vif éclat ; mais cet éclat, elle le doit au soleil de la Grèce, dont sa lumière n'est que le pâle reflet.

Cependant, grâce à leur esprit pratique, à leur constance, et peut-être aussi parce qu'ils surent garder cet empire du monde, qui ne fit que passer dans la main des Grecs, les Romains, même dans les arts, ont pris le pas sur la Grèce et ont seuls fondé quel-

que chose de durable. Comme la langue romaine est la racine de la plupart des langues de l'Europe occidentale, l'art romain est le principe de leurs arts. Il est vrai que cette langue et cet art des Romains ne sont tous deux qu'une dérivation, qu'un dialecte éloigné de la langue et de l'art des Grecs.

L'art romain, tel que nous venons de le définir, brilla, sous Trajan, de tout son éclat. Cet empereur construisit un grand nombre de monuments utiles et ouvrit plusieurs routes nouvelles. La colonne trajane est le grand monument de l'époque; c'est le trophée par excellence, et cette spirale vivante et l'arc de triomphe sont bien l'expression la plus juste de l'art d'un peuple qui n'a jamais désarmé et qui guerroya aux deux bouts du monde. La statuaire impériale fleurit surtout sous ce règne, qui nous a laissé de beaux bustes et de belles statues.

Adrien continua Trajan; toutefois le grand mouvement que cet empereur imprima aux arts fut plutôt grec ou composite que romain. On repeupla, il est vrai, l'Olympe; mais les simulacres de ces nouveaux dieux, tirés la plupart de la famille impériale, n'avaient que le vulgaire mérite de la ressemblance. Pour tout le reste, on imitait ou on copiait la Grèce. Le mode hellénien avait baissé de bien des tons; la forme avait perdu de son élégance et de sa pureté; on n'arrivait plus à l'idéal, mais on avait su garder un rare talent d'exécution, et le culte de la beauté était encore dans

toute sa ferveur. Les charmantes statues du bel Antinoüs, ce rival heureux de l'impératrice Sabine et de la prétentieuse Balbilla, sont dignes, en effet, du siècle précédent, et suffisent pour illustrer une époque si voisine de la décadence.

Sous le règne des premiers Antonins, l'art demeura stationnaire; mais les folies de Commode et de Caracalla et l'avarice de Septime Sévère lui portèrent un coup mortel. Les bas-reliefs de l'arc qui porte le nom de ce dernier empereur nous prouvent combien, depuis le temps d'Adrien, c'est-à-dire en moins d'un siècle, la décadence avait marché rapidement.

Sous les empereurs Aurélien et Dioclétien, de l'an 270 à l'an 300 de notre ère, on pourrait signaler une sorte de renaissance, particulièrement dans l'architecture. Les ruines magnifiques du temple du Soleil et des autres édifices de Palmyre nous montrent quelle était la vitalité de cet art, qui, à cette époque avancée, s'épanouissait si richement au milieu du désert. Ces monuments doivent être considérés comme le spécimen le plus curieux, nous dirons même le plus complet, de l'art romain, vers le III<sup>e</sup> siècle. L'élégance des proportions, la richesse des matières mises en œuvre, la multiplicité et la délicatesse des ornements ont droit de nous étonner. Sous Dioclétien, cette richesse dégénère en profusion; c'est au point que, dans l'amphithéâtre que cet empereur fit construire à Rome, ces ornements, trop nombreux

pour adhérer solidement à l'édifice, s'en détachèrent et écrasèrent, dans leur chute, un grand nombre de spectateurs. Les thermes de Dioclétien, le palais de Salone (Spalatro) se distinguent plutôt par leurs proportions colossales que par leur élégance. La belle colonne de granit de Philæ, qu'on voit encore à Alexandrie, et qu'on a improprement nommée la *colonne de Pompée*, fut érigée en l'honneur de Dioclétien, sans doute au moment de son passage en Égypte. Sous cet empereur, on commença à remplacer, par des arcades en plein cintre, les architraves qui liaient entre elles les colonnes. Il n'existe aucun monument de quelque importance de la statuaire de cette époque, mais tout nous fait présumer que la décadence s'était continuée. Sous Constantin, elle fut complète ; non-seulement les artistes ne produisaient plus, mais ils mutilaient les productions de leurs devanciers, se contentant de substituer aux têtes anciennes les têtes des personnages contemporains dont ils voulaient reproduire et glorifier l'image.

L'adoption du christianisme comme religion de l'État, et la translation impolitique du siège de l'empire à Byzance réédifiée, qui devint Constantinople, amenèrent la ruine de l'art græco-romain, mais provoquèrent la renaissance d'un nouvel art grec qui, plus tard, prit le nom de *byzantin*. Toujours est-il que les Romains transportés aux rives de l'Hellespont ne s'hellénisèrent qu'à demi. Ils perdirent leur natio-

nalité, leur langue ; et, pour les arts, le mode latin affaibli, expression suprême de cet art græco-romain des belles époques de la Rome impériale, fit place à la barbarie dans Rome même, et à Constantinople se transforma dans ce style byzantin qui prit la place des deux arts grec et romain.

Le christianisme, qui plus tard devait enfanter un nouvel art, ne pouvait, à sa naissance, que précipiter la ruine de l'art antique, toujours plus ou moins païen. La conversion du chef de l'État porta un coup subit et mortel à l'architecture et à la statuaire, sa sœur, qui depuis les Antonins avaient rapidement décliné. La hache des sectaires et le marteau des iconoclastes renversaient les plus superbes édifices et brisaient les images révérees de l'ancien culte, tandis que la religion nouvelle, qui proscrivait les simulacres, fermait les ateliers des artistes. La peinture seule, à la faveur de l'interprétation d'un passage de l'Apocalypse, survécut au naufrage, et décora les parois des basiliques chrétiennes comme elle avait orné les voûtes mystérieuses des catacombes. A Rome, cette ruine des arts fut complète et profonde. Aux rives du Bosphore, le génie fécond et inventif de la Grèce tenta, dans l'architecture, une puissante et nouvelle évolution, et les descendants de ces hommes qui avaient édifié les sanctuaires de Delphes, d'Éphèse, de Phigalia et l'incomparable Parthénon cherchèrent et trouvèrent le nouveau dessin hiéroglyphique du

temple chrétien. Anthémius de Tralles, Isidore de Milet, et Jean, de Constantinople, ne trouvèrent pas cette nouvelle forme, mais ils en firent la plus haute application, et Sainte-Sophie devint le type de cet art, qu'adopta le génie sombre et abrupt des peuples du Septentrion, en le modifiant, en l'appropriant à ses idées, appliquant dans sa composition un symbolisme plus ingénieux et aussi compliqué peut-être que les emblèmes polythéistes de la Grèce antique.

---

IX.

L'ART CHRÉTIEN DANS LES CATACOMBES.  
L'ART BYZANTIN.

L'art est comme le phénix des anciens, il renaît de ses cendres ; mais souvent le sommeil est long, et cette mort féconde dure bien des siècles. L'art antique, grec et græco-romain, devait enfanter deux modes ou plutôt deux arts nouveaux : l'art byzantin, continuation de l'art grec modifié par un nouveau culte, et l'art chrétien, continuation d'abord, mais, plus tard, transformation complète, par ce même culte, de l'art tel que les Romains le comprenaient et le pratiquaient sous le haut empire. Cette continuation se fit, tacitement d'abord, sous les voûtes mystérieuses des catacombes.

L'art chrétien n'a pris son complet développement que postérieurement à l'art byzantin ; toutefois leurs commencements sont communs, et, à bien dire, l'art byzantin ne fut qu'une dérivation du nouvel art que le nouveau culte devait enfanter. Nous nous occuperons donc, en premier lieu, de cet art chrétien ; nous le prendrons à son origine ; nous étudierons ses pre-



miers monuments dans les catacombes, qui furent son berceau.

On a bien des fois répété que les catacombes avaient servi d'asile aux premiers chrétiens, qui se cachaient sous leurs voûtes pour échapper aux persécutions des empereurs. Il ne faudrait pas prendre rigoureusement à la lettre ces assertions traditionnelles. Ces vastes terrains, qui s'étendaient sous divers quartiers de Rome et dans la campagne environnante, parurent, sans doute, aux nouveaux catéchumènes, des retraites favorables pour la célébration des saintes pratiques de leur culte, qui demandaient la paix et le silence, et pour se réunir dans de fraternelles agapes; mais il est douteux que, pour éviter la persécution, la secte naissante ait pu s'y cacher à plusieurs reprises. Il n'est pas nécessaire d'avoir fait une étude approfondie des catacombés, il suffit d'une promenade dans ces souterrains et d'un examen superficiel de la situation relative de chacun d'eux pour reconnaître que les catacombes n'ont pu servir habituellement de refuge aux chrétiens en temps de persécution, et que ce n'est qu'accidentellement qu'ils ont pu s'y retirer. Cet asile était si bien connu, que les édits de plusieurs empereurs, tels que Numérien et Maxilien, leur en interdisaient l'entrée. J'ignore absolument la façon de procéder de la police romaine sous ces empereurs et sous Néron et Dioclétien, ces grands antagonistes du nouveau culte; mais son action eût

été nulle, si en quelques heures de temps elle n'eût pas découvert ce refuge de toute une secte, c'est-à-dire d'une population de plusieurs milliers d'hommes. Il est probable que quelques-unes de ces anciennes carrières ou *arenariae*, comme Cicéron les appelait <sup>1</sup>, situées sous la propriété de grands personnages convertis secrètement au nouveau culte, ont servi, dans l'occasion, de retraite à leurs amis persécutés et à ceux de leurs compagnons que la perspective du martyre effrayait. La plupart des catacombes ont encore conservé les noms de ces anciens possesseurs. Telles sont les catacombes de Saint-Saturnin et de Saint-Thrasion, près de la porte Salara; celles de Saint-Calixte, dont la décoration remonte au règne d'Alexandre Sévère, etc. Mais, si les catacombes ne servirent pas de refuge à la secte entière, elles servirent certainement de sépulture aux victimes de ces persécutions.

Les catacombes de Rome se composent, comme on sait, d'une suite de galeries souterraines aboutissant à des carrefours, et donnant accès, de distance en distance, dans des salles cintrées d'ordinaire et dont les parois contiennent tantôt des niches cintrées également (*arcosolia*), tantôt de simples tiroirs superposés (*loculi*). Ces niches et ces tiroirs sont destinés à recevoir les corps. On dirait la transformation du columbarium païen, devenu insuffisant, et devant, au

<sup>1</sup> Cicéron, *Pro Cluente*, ch. xiii.

lieu des urnes cinéraires, recevoir les corps dans leur intégrité. Les vastes souterrains qui s'allongent sous la campagne romaine, et d'où, autrefois, on a extrait la pouzzolane employée dans les constructions de la ville, avaient été, de temps immémorial, appropriés à ces usages funèbres. Sous les premiers chrétiens, qu'ils y aient ou non trouvé un asile, il est certain que ces souterrains furent transformés en lieux de sépulture. Les tombeaux de ces premiers martyrs sont remarquables. Ce sont des niches irrégulières, consolidées par des piliers et des travaux de maçonnerie, dans lesquelles on plaçait des sarcophages de forme antique, ou de simples caisses en pierre de forme oblongue, revêtues d'une dalle de marbre, *mensa*. Ces sarcophages et ces tables étaient placés au milieu des salles principales ou adossés aux murs de la paroi la plus apparente. Il est évident que ces chambres ont servi de type à nos églises, et ces sarcophages et ces tables aux autels qui les décorent.

Quand le christianisme commença à prévaloir, ces anciennes excavations ou arénaires furent abandonnées et devinrent le vestibule des véritables catacombes. Celles-ci furent creusées dans le tuf granulaire du sol volcanique, qui offrait plus de consistance que la pouzzolane, et dans lequel on pouvait ouvrir des galeries, des chambres (*cubicula*), et creuser plusieurs rangs de sépulcres superposés. Ce furent les *cryptæ novæ*. Dès lors, le hasard ne présida plus à ces exca-

vations. On les étendit et on les continua sur un plan déterminé. Plus tard même, une corporation religieuse fut chargée de diriger les travaux, proportionnant la forme, la dimension, et sans doute la décoration de la nouvelle salle, à l'importance du personnage dont elle devait recevoir les restes.

Une des planches de Sérour d'Agincourt, reproduite, avec plus de soin, par M. Perret, d'après une peinture du cimetière de Saint-Calixte, nous offre le portrait de Diogènes le fossoyeur (*fossor*), un des membres de cette corporation. Il tient une pioche à la main, et les divers instruments de sa profession sont groupés autour de lui <sup>1</sup>.

On conçoit que des travaux de cette importance, et qui ont nécessité le déblayement de bien des millions de mètres cubes de tuf ou de gravier, n'aient pu être exécutés secrètement. Les chrétiens ne brûlant pas leurs morts, ces travaux durent être tolérés par l'autorité, et, s'ils furent quelquefois suspendus, ce ne fut que momentanément, quand la persécution sévissait. Les parties des parois de ces salles laissées libres étaient disposées de façon à recevoir des peintures à l'encaustique, quelquefois même des mosaïques, surtout quand il s'agissait d'un personnage vénéré pour sa piété ou son martyre. Le fond du caveau, et particulièrement le pourtour de l'archivolte, et, dans les salles principales, les plafonds, étaient

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, par Louis Perret, pl. XXX.

réservés pour cette décoration. Souvent même, — et tout à l'heure nous en aurons la preuve en examinant les peintures recueillies, dans les catacombes, par deux de nos compatriotes, — souvent il est arrivé que toutes les niches du caveau étant pleines et la place manquant pour un nouveau mort, il a fallu excaver les parties déjà peintes et tailler en plein tableau<sup>1</sup>. Parfois aussi les peintures sont superposées, et de nouveaux sujets sont appliqués sur de plus anciens. Mais il est un fait constant, c'est que la peinture recouverte est toujours d'une meilleure exécution que la peinture qui la recouvre. Plus l'art se rapprochait de la tradition païenne, moins il avait déchu ; les procédés mis en usage étaient nécessairement supérieurs.

Toutefois, quelque remarquables et quelque curieux que soient ces premiers monuments de l'art chrétien, il faut se défendre d'un puéril enthousiasme, et ne les juger que pour ce qu'ils sont, pour les naïves et vigoureuses ébauches d'un art à sa naissance, qui reflète un art mourant. Il est probable, d'ailleurs, que la plupart de ces peintures ne furent exécutées que par de simples apprentis ou d'obscurs artistes, dont aucun n'a signé son œuvre, qui travaillaient, dans Rome, sous des maîtres en renom, le christianisme, à son dé-

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, par Louis Perret, chapelle peinte du cimetière de Saint-Prétextat. Les corps des deux *orantes* sont coupés par deux tirours ou *loculi*.

but, ayant conquis d'abord les classes infimes de la société. Il n'y a donc pas là, du moins parmi les plus anciennes décorations, de peintures de maîtres. Ces maîtres, qui avaient la vogue, devaient nécessairement être très-opposants à ce nouveau culte, qui supprimait les dieux dont ils étaient accoutumés à retracer l'image, et qui repoussait comme infâmes ces fables et cette mythologie, sur lesquelles depuis huit siècles l'art antique avait vécu. Il ne faut donc pas s'étonner de la faiblesse, de la naïveté incorrecte et, s'il faut tout dire, de la barbarie de la plupart de ces premières images. Elles sont exécutées d'après un même plan, le choix des sujets, la disposition des groupes, surtout dans les plafonds et les décorations d'ensemble, étant généralement les mêmes. Cet ensemble est conçu d'ordinaire dans les données de l'art antique, et les détails de l'ornementation sont empruntés au paganisme. Souvent même, le sujet est tout à fait païen. Ainsi, par exemple, plusieurs de ces compositions nous représentent Orphée charmant les animaux avec sa lyre. Il résulte de ces traditions que, à côté d'images informes et presque barbares, vous voyez se détacher un groupe comme celui des cinq vierges prudentes <sup>1</sup> au cimetière de Sainte-Agnès, apparaître une figure comme l'Abraham et son fils au cimetière de Saint-Thrasion <sup>2</sup>, le Moïse frappant le rocher au cimetière

<sup>1</sup> *Les catacombes de Rome*, planche XLII.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XX.

de Sainte-Agnès <sup>1</sup>, ou la sainte couronnée du cimetière de la Platonie <sup>2</sup>, qui sont empreintes d'une énergie et d'une grâce réelles, et qui rayonnent, dans ces ténèbres, comme des lueurs surnaturelles, mais seulement comme des LUEURS. Nous insistons sur ce mot, car la lumière n'est jamais complète, et ce n'est que plus tard, après bien des siècles et à la suite d'une longue et pénible aurore, que ce grand jour paraîtra et que le soleil de l'art chrétien brillera dans toute sa splendeur.

Les premiers chrétiens n'avaient donc fait que continuer la tradition païenne quant au système d'ornementation de leurs sépultures, comme les Romains eux-mêmes n'avaient fait que se conformer aux usages de leurs pères, imitateurs des Étrusques et des Égyptiens. En effet, les catacombes romaines sont l'analogue des nécropoles de Thèbes et de Memphis, des latomies de Naples et de Syracuse, et des hypogées de Tarquinies. La plupart des compositions qui les décorent ont une signification symbolique, et, comme dans les nécropoles égyptiennes et les hypogées étrusques, la plupart de ces symboles ont trait à la transmigration des âmes ou plutôt à la résurrection, et les emblèmes des peines et des récompenses posthumes y sont figurés. Mais ces peintures sont plus nombreuses dans les catacombes romaines que dans au-

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXII.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XIII.

cune autre de ces sépultures souterraines que nous venons de signaler. Pendant plus de six siècles, les artistes chrétiens y ont déployé leur savoir-faire ; c'est un musée religieux des plus curieux, et qui tend à se compléter par de nouvelles découvertes.

Cependant, depuis longues années, l'étude des catacombes de Rome et des monuments singuliers qu'elles renferment avait été complètement négligée. — L'entrée des cryptes était obstruée ; beaucoup de galeries étaient fermées, et l'accès en était en quelque sorte interdit à l'étranger qui se présentait pour les visiter. Enfin, sous le pontificat de Grégoire XVI, la découverte de peintures d'un certain intérêt, et particulièrement d'une image de la Vierge, qui paraissait remonter au III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, vint reporter l'attention des archéologues et des fidèles sur ces souterrains mystérieux. On en reprit l'exploration avec une nouvelle ardeur. On s'attendait à ce que d'importantes découvertes signaleraient ce mouvement, et on espérait que les résultats en seraient consignés dans quelque intéressante publication ; il n'en fut rien. Quelques peintures furent reproduites isolément dans divers recueils d'une valeur secondaire, et le père Marchi, savant jésuite qui avait imprimé aux recherches les plus récentes et à la nouvelle étude des catacombes romaines une active impulsion, ne se servit guère des monuments découverts en dernier lieu, et reproduits d'ailleurs avec soin, mais sur une



petite échelle, que comme de pièces à l'appui de l'histoire des édifices chrétiens des premiers siècles, qu'il publie aujourd'hui. Le champ, comme on voit, était libre. Il appartenait à deux de nos compatriotes de montrer ce qu'il pouvait produire.

Dans les premiers mois de l'année 1850, le bruit se répandit, parmi les artistes et les savants, que d'intéressantes découvertes venaient d'être faites dans les catacombes de Rome. On racontait qu'un de nos architectes les plus intelligents s'était livré à une longue et pénible investigation de cette cité souterraine, avait pénétré dans de nouvelles galeries, découvert de nombreuses salles ornées de peintures et de curieux monuments, qu'il avait mesuré les unes, dessiné et calqué les autres avec l'aide d'un de nos plus consciencieux dessinateurs, et que le résultat de cette patiente exploration devait apporter de nouvelles lumières tant sur les premiers temps de l'histoire du christianisme que sur les origines de l'art chrétien.

L'intérêt et la curiosité de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art étaient éveillés au plus haut degré lorsque, peu de temps après, M. Perret revint à Paris, rapportant ses précieuses collections. *Fama crescit eundo* : cette fois, le contraire avait eu lieu; le fait avait une tout autre importance que ce que la renommée avait pu en raconter. Monuments et fragments d'architecture, peintures à fresque et sur verre, mosaïques, vases, lampes, inscriptions et symboles

gravés sur les pierres sépulcrales des cimetières des premiers chrétiens, M. Perret avait tout recueilli, tout reproduit; son portefeuille renfermait plus de cinq cents pièces, dont la majeure partie était inédite: c'était un véritable trésor d'une valeur inestimable. Cette collection n'était pas seulement précieuse par la quantité des morceaux recueillis, par l'importance de chaque pièce, par la rareté et la nouveauté du plus grand nombre; elle avait été formée avec une méthode qui en augmentait singulièrement la valeur. En effet, M. Perret était parti de France avec un plan bien arrêté, avait suivi un ordre presque rigoureux dans ses recherches, entreprises avec un but déterminé; enfin il n'avait ni recueilli au hasard ni reproduit légèrement les monuments découverts. Obéissant au mouvement si remarquable qui, depuis quelques années, a remplacé dans les études historiques les conjectures par les faits, et qui veut qu'avant tout on remonte aux origines, M. Perret, tout entier à l'étude de l'histoire de l'art chrétien, avait résolu de remonter dans le passé aussi loin qu'il lui serait permis de le faire, et c'est au fond des catacombes, c'est dans leurs parties encore inexplorées qu'il avait dû rechercher les plus anciens monuments de date certaine.

Notre laborieux compatriote a consacré six années de sa vie à mener à bonne fin sa longue et difficile entreprise. Il s'était proposé de tout explorer et de tout voir, et il a voulu se tenir parole. C'étaient

soixante catacombes à parcourir, dont les galeries, réunies bout à bout, présentent un parcours de plus de 300 lieues, et sont bordées de plus de six millions de tombes. En sens inverse des bâtiments construits sur les terrains qui les recouvrent, ces demeures souterraines présentent plusieurs étages superposés, dont le quatrième et le plus profond s'enfonce à plus de 80 pieds sous le sol. M. Perret n'a reculé devant aucun sacrifice, aucun obstacle, aucune fatigue. Pendant cinq années de sa vie, il s'est en quelque sorte enseveli vivant dans ces immenses caveaux mortuaires, explorant dans tous les sens les vastes et mystérieux quartiers de cette cité souterraine qui s'étend sous les faubourgs de la ville antique ou sous la campagne romaine. Les dangers étaient nombreux, et les difficultés semblaient insurmontables. Plusieurs fois M. Perret s'est presque vu contraint de renoncer à sa courageuse entreprise. Tantôt les guides, rebutés et voyant s'ouvrir devant eux des espaces inconnus et s'allonger de tous côtés de nouvelles et profondes galeries, hésitaient, s'arrêtaient et refusaient d'accompagner le voyageur dans des quartiers qu'ils n'avaient pas encore parcourus, et où ils couraient le risque de s'égarer, ce qui leur arriva en plus d'une occasion. Les promesses, l'exemple et la constance de M. Perret pouvaient seuls triompher de leur répugnance. D'autres fois, un éboulement leur barrait le chemin, et on ne pouvait passer outre qu'après

avoir déblayé d'étroits couloirs qui pouvaient se refermer derrière l'explorateur ; souvent l'humidité et d'inquiétantes infiltrations rendaient le passage plus périlleux encore ; enfin, quand il fallait descendre au plus profond de la crypte, dans ce dernier étage dont nous parlions tout à l'heure, l'air, qui ne peut jamais se renouveler, devenait de plus en plus rare, les flambeaux s'éteignaient, et la suffocation était imminente. A ces difficultés matérielles se joignaient des empêchements d'une tout autre nature, mais dont l'expérience et la volonté de l'explorateur pouvaient seules triompher. Les artistes dont le concours lui était nécessaire, n'étant pas soutenus par le puissant mobile qui l'animait, se lassaient d'un travail ingrat, toujours exécuté à la lueur des lampes, de cette existence de mineur ou de troglodyte, et hésitaient à l'accompagner dans d'interminables et périlleuses excursions. Avait-il découvert quelque nouveau pan de mur orné de peintures, les siècles semblaient entrer en lutte avec lui, et refusaient de lui rendre les monuments de cet art qu'ils avaient comme dévorés. Ce n'était qu'au prix de fatigues infinies, d'expériences délicates, de beaucoup de temps et d'une merveilleuse patience qu'il parvenait à enlever le voile de poussière et de nitre dont ces peintures étaient recouvertes, et à les rendre à la lumière.

Toutefois les difficultés les plus réelles peut-être, et qu'un moment M. Perret a pu croire insurmonta-

bles, prenaient leur source dans les scrupules les plus honorables. Avant tout, M. Perret voulait être vrai ; ce cachet de sincérité qu'il désirait imprimer à son œuvre, le mode particulier de reproduction que, pour arriver à ce résultat, il s'était fait comme une inflexible loi d'adopter et de suivre lui rendaient singulièrement difficile le choix de ses interprètes, et il désespéra plus d'une fois d'en rencontrer de suffisants. M. Perret sentait que la vérité, la naïveté devaient faire le principal mérite d'un travail qui, reproduisant des monuments nouveaux et inconnus pour la plupart, ne pouvait acquérir de prix qu'autant que le caractère propre et vrai, c'est-à-dire la forme et l'esprit des monuments, serait conservé, et qu'il pourrait nous en donner la représentation en quelque sorte identique ; mais, pour arriver à cette identité, il faut s'astreindre à copier fidèlement, naïvement, sans rien ajouter à ce qui est, sans rien retrancher, et reproduire les défauts avec le même scrupule que les beautés ; or cette fidélité quand même, cette naïveté soumise sont ce que l'on obtient le plus difficilement d'un artiste de talent. Consentir à ne pas montrer ce qu'on sait, renoncer à toute personnalité, c'est un sacrifice auquel personne ne se résigne volontiers dans les arts comme en toute chose ; aussi un copiste fidèle et naïf est-il beaucoup plus difficile à rencontrer qu'un bon traducteur. Où celui-ci met son savoir-faire et son adresse, celui-là met sa conscience, et il paraîtrait que les gens

consciencieux sont infiniment moins nombreux que les gens habiles ou les gens adroits. Pour reproduire une fresque il ne suffit pas seulement de la calquer, il faut un dessinateur pour reporter le calque, un peintre pour rétablir la couleur. C'était ce dessinateur et ce peintre que M. Perret devait rencontrer et diriger, dont il fallait obtenir cet absolu sacrifice de toute personnalité. M. Perret a mis dans ce choix le bon sens et le tact qui le distinguent ; il s'est associé un de nos artistes les plus méritants et les plus sincères, M. Savinien Petit, et le résultat nous prouve que sa confiance ne pouvait être mieux placée. Les dessins de M. Petit, exécutés avec une sorte de candide et scrupuleuse fidélité, et dans lesquels on n'a nullement cherché à dissimuler les imperfections des originaux, empruntent à ce système de rigoureuse exactitude ce caractère de nouveauté, de naïve majesté, parfois de surnaturelle grandeur, qui les distingue de toutes les reproductions analogues. Il n'y a là ni négligence ni mépris effronté de la vérité, comme dans certaines publications antérieures, ni puérile affectation de naïveté, comme pouvaient le faire craindre certaines influences ou l'exagération systématique du principe adopté. Il y a conscience et réalité, rien ne fait dissonance ; le mode juste est trouvé. Aussi l'effet produit par la collection de MM. Perret et Savinien Petit a-t-il été universel et profond.

Un rapide coup d'œil jeté sur les publications an-

térieures nous permettra de mieux apprécier tout le mérite et toute la valeur de ce beau travail.

Il paraît à peu près certain que, jusqu'aux viii<sup>e</sup> et ix<sup>e</sup> siècles, les catacombes furent en haute vénération. Les plus grands soins étaient apportés à l'entretien de ces galeries souterraines. A certaines époques de l'année et particulièrement lors des fêtes des martyrs, on y célébrait de pompeuses cérémonies ; les fidèles y sollicitaient une place après leur mort ; les papes eux-mêmes recherchaient cet honneur, et, de leur vivant, y faisaient de longues retraites, comme pour retremper leur foi dans ces solitudes consacrées. Peu à peu, cependant, la ferveur tomba, le zèle se refroidit, et, vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, la plupart des catacombes, sinon toutes, étaient oubliées, et les ouvertures qui y donnent accès étaient comblées. Pendant quatre ou cinq siècles, on parut même ignorer qu'elles eussent existé. Ce ne fut qu'au xvi<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat de Sixte-Quint, qu'on en fit comme une nouvelle découverte, et qu'on recommença à s'en occuper. Ce pape, dont la puissante activité s'appliquait à tout, les avait fait ouvrir pour en extraire les reliques des martyrs, et peut-être, qui sait ? pour y chercher des trésors qu'elles pouvaient recéler. Les curieux et les savants, obéissant au mouvement du siècle, qui reportait vers le passé son attention inquiète, saisirent avec empressement l'occasion qui s'offrait, d'examiner en détail ces mystérieuses re-

traites et les innombrables monuments des temps d'autrefois qu'elles renfermaient. Antoine Bosio, agent de l'ordre de Malte à Rome, mit surtout à l'exploration des catacombes une ardeur et une persévérance infatigables. Il ne se contenta pas de voir, il fit dessiner tous les monuments qu'il put rencontrer, tombeaux, chapelles souterraines, autels, sculptures, peintures, mosaïques, et il fit tout graver. La description de ces objets devait composer un ouvrage, auquel il donna le nom de *Roma sotterranea* (Rome souterraine), mais qui ne put être publié qu'après sa mort. Bosio dressa les plans des catacombes connues avec une merveilleuse exactitude. Le travail de Bosio fut revu et complété par Aringhi, qui le publia de 1654 à 1659. Bottari mit à profit ces recherches dans son ouvrage sur les rites ecclésiastiques des trois premiers siècles du christianisme, et reproduisit identiquement les dessins de Bosio, tout imparfaits qu'ils étaient. Bien d'autres, qui, depuis, ont écrit sur les catacombes, se sont toujours servis de ces spécimens incomplets.

Séroux d'Agincourt, venu plus tard, apporta dans l'examen des peintures et des sculptures des catacombes sa critique judicieuse et son goût éclairé; il fut peut-être le premier qui envisagea ces monuments au point de vue de l'art. L'ingénieur et savant rapporteur du projet de loi sur les *Catacombes* de M. Perret nous paraît avoir fait un peu trop bon marché de cette partie des travaux de l'historien de *l'art par les*



*monuments*, qu'il mentionne à peine ; mais peut-être ne devons-nous voir là qu'une réticence politique. Ces planches de Bosio, reproduites par Bottari, « traitées, selon M. Vitet, dans cet esprit de convention et d'à peu près qui était la maladie des maîtres de l'époque, et à plus forte raison des manœuvres, » sont jugées peut-être plus sévèrement encore par Sérour d'Agincourt. « Ce n'est pas, nous dit-il, en ce qui concerne les arts que les écrivains dont il vient d'être question (Bosio, Aringhi, Severano, Boldetti, Bottari, Marangoni, Buonarotti) se sont occupés des catacombes. S'ils eussent conçu ce projet, les dessinateurs qu'ils ont employés les auraient réellement desservis par l'infidélité de leurs imitations, au lieu de leur être utiles. Leurs gravures ne conviennent, en effet, que pour indiquer le nombre des figures et faire connaître les costumes ecclésiastiques. La comparaison que j'en ai faite, sur les lieux mêmes, avec les monuments originaux m'ayant convaincu qu'ils ne pouvaient servir à établir, avec la précision convenable, le style de chaque âge, je me suis décidé à faire dessiner de nouveau tous les sujets propres à entrer dans mon plan parmi ceux qui avaient été déjà publiés. J'y ai joint les peintures et les sculptures découvertes depuis la publication des ouvrages de Boldetti et de Bottari, qui n'avaient pas encore été dessinés, et notamment celles qui ont été trouvées sous mes yeux depuis l'an 1780, me flattant que, indé-

pendamment de l'usage que j'en voulais faire, les personnes qui cultivent la science des antiquités ecclésiastiques seraient bien aises de les connaître<sup>1</sup>. »

Il y a certainement une différence très-sensible entre les dessins de Sérour d'Agincourt et les dessins de ses devanciers ; mais la plupart de ces reproductions se sentent toujours du goût de l'époque et sont encore exécutées dans des proportions trop réduites. Nous trouvons, il est vrai, une intention de *fac-simile* dans quelques têtes données dans les dimensions des originaux ; mais le dessinateur n'a pas voulu ou plutôt n'a pas pu obéir à la volonté qui le dirigeait. Ces mêmes défauts, que M. Vitet reproche aux planches de Bosio et de Bottari, se retrouvent dans les dessins de Sérour d'Agincourt, comme on les rencontre, du reste, dans la plupart des planches de son grand ouvrage, et cela par une excellente raison, parce que, à cette époque, les dessinateurs n'étaient rien moins que guéris de cette maladie de l'à peu près signalée dans l'éloquent rapport que nous avons déjà cité. Le sont-ils bien aujourd'hui ? Nous n'osions l'assurer. Il y a certainement plus de rigueur et moins d'une certaine convention dans les dessins qui ornent les grandes publications contemporaines. Nous craignons cependant, quelquefois, qu'on ne tende à remplacer une manière par une au-

<sup>1</sup> Sérour d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. 1, p. 22.

tre, qu'on ne recherche et qu'on ne s'impose un parti pris de simplicité trop absolue. Le graveur ne doit pas plus sacrifier à la naïveté puérile et à la gauche-rie affectée qu'au style, à l'effet, à la tournure.

Quoi qu'il en soit, les immenses progrès faits, depuis Séroux d'Agincourt, à ce point de vue de la réalité dans les arts du dessin, ont grandement profité à M. Perret, qui a obtenu les résultats que son devancier n'avait fait que pressentir et entrevoir. Nous conviendrons, pour être juste, que M. Perret a eu l'avantage de pouvoir consacrer à cette reproduction des peintures et sculptures des catacombes un ouvrage spécial ; aussi la plupart des planches, exécutées, d'après ses dessins et ceux de M. Petit, sur une grande échelle et quelquefois dans la proportion des peintures originales, ne laissent-elles rien à désirer. Ajoutons que cette collection, qui restitue à toute une période de l'histoire de l'art son véritable caractère, ne comprend pas moins de trois cent soixante études de format grand in-folio, dont cent cinquante-quatre fresques, soixante-cinq monuments, vingt-trois planches de peintures sur verre reproduisant quatre-vingt-six sujets, quarante et une planches représentant des lampes, vases, anneaux et instruments de martyre, au nombre de plus de cent objets différents ; enfin quatre-vingt-quinze planches d'inscriptions comprenant plus de cinq cents pierres sépulcrales. Mais ce qui doit donner à ce recueil une valeur inappréciable, c'est

que, sur les cent cinquante-quatre fresques dessinées ou peintes, et qui remontent, pour la plupart, aux premiers siècles de l'Église, plus des deux tiers sont inédites, et un certain nombre n'ont été découvertes que de 1840 à 1850. Nous mentionnerons, parmi ces dernières, les peintures du célèbre puits de la Platonie, qui servit de tombeau pendant un certain temps à saint Pierre et à saint Paul, que le pape Damase avait fait orner de fresques vers 365, et qui, depuis cette époque, était resté fermé. M. Perret, autorisé par le gouvernement romain, a pu y descendre, a fait enlever les matériaux qui encombraient ses caveaux, et y a découvert des peintures représentant le Christ, les apôtres, et deux tombeaux en marbre de Paros où furent, sans doute, déposés les restes de saint Pierre et de saint Paul.

Ce n'est pas seulement la restitution d'une histoire incomplète et cette sorte de révélation d'un art tout nouveau qui donnent aux découvertes de M. Perret une si haute valeur, ce sont surtout les résultats inattendus qu'elles nous présentent au double point de vue de l'art et du dogme. Elles comblent, en effet, des lacunes de plus d'un genre; elles permettent de rattacher d'une manière incontestable l'art moderne à l'art antique; elles lèvent, d'autre part, à en croire les hommes les plus compétents, certains doutes que l'interruption de ce qu'on pourrait appeler la tradition par les monuments avait laissés sur quelques

points des premiers temps de l'histoire du christianisme. Enfin, et toujours à ce double point de vue de l'art et du dogme, M. Perret croit, à l'aide de ses découvertes, pouvoir établir d'une manière à peu près certaine les origines des images traditionnelles du Christ, de la Vierge, des apôtres et d'un grand nombre de personnages. La publication de cette vaste collection doit donc exciter à un haut degré l'intérêt non-seulement des artistes, mais des croyants et de tous ceux qui s'occupent de l'histoire des premiers temps du christianisme. Nous ne savons si M. Perret convaincra les incrédules et s'il fera cesser toute incertitude. Ce que nous pouvons assurer, c'est que les monuments qu'il nous met sous les yeux sont extrêmement nombreux, et portent en quelque sorte chacun sa date. Ainsi, dans les catacombes de Saint-Calixte, sur la voie Appienne, à Saint-Pierre et à Saint-Marcellin, il a découvert les plus anciennes peintures où soient figurées les images du Christ <sup>1</sup>. Ces compositions retracent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament : Jonas vomé par une baleine <sup>2</sup>, dont la forme, des plus fantastique, tient du dragon et du lézard, et pourrait servir à recomposer l'*ichthyosaurus* antédiluvien ; Job <sup>3</sup> ; le Christ et ses disciples <sup>4</sup> ; la résurrection de Lazare ;

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXVIII.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXV.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXV.

<sup>4</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXIV.

la multiplication des pains, la croix entourée de fleurs; et on y remarque une représentation extrêmement curieuse des premières agapes. Cette dernière composition, qui nous montre une matrone charitable placée entre deux serviteurs assis aux deux bouts de la table et distribuant des vivres aux survenants, est traitée avec une simplicité et une noblesse de style vraiment remarquables <sup>1</sup>.

Dans quelques-unes de ces peintures, l'ensemble de la décoration et même les sujets sont empruntés au paganisme. Tel est, au cimetière de Saint-Calixte, ce plafond, orné dans le goût antique, qui comprend un grand compartiment central représentant un Orphée charmant les animaux avec les accords de sa lyre, et huit caissons disposés circulairement autour de la composition principale <sup>2</sup>. Ces huit caissons sont ornés de quatre sujets tirés des livres saints; savoir : Moïse frappant le rocher, Daniel dans la fosse aux lions, David armé de la fronde, et la Résurrection de Lazare alternant avec quatre paysages. Le tout est encadré de guirlandes, d'arabesques et d'ornements du goût le plus délicat.

L'Orphée symbolique du grand médaillon central est conçu et exécuté dans la donnée antique la plus pure. Ce personnage, costumé à la grecque, est coiffé d'un bonnet phrygien; il touche une lyre à cinq cordes

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LX.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXIV bis.

d'une forme assez singulière. Des lions, des panthères, des chevaux et d'autres animaux, ou debout ou couchés, l'entourent et l'écoutent; des paons et d'autres oiseaux, perchés sur les arbres les plus rapprochés, prêtent à ses chants une égale attention; il n'est pas jusqu'à des reptiles, un serpent, des lézards, une lourde tortue qui ne se glissent à ses pieds, charmés par ses accents <sup>1</sup>. Le Daniel placé entre deux lions, le David nu, le Moïse, le Christ ressuscitant Lazare ont tous un aspect antique et sont exécutés dans la manière des compositions de Pompeia.

Nous ferons les mêmes observations au sujet de la composition compliquée qui orne un *arcosolium* du cimetière de Saint-Prétextat, et dont les motifs principaux représentent le Jugement dernier et le Banquet des élus. Dans le tableau du Jugement qui décore la partie supérieure et cintrée du *tholus* ou fond de l'*arcosolium*, *Dispater* est placé sur un siège élevé; à ses côtés est assise une Proserpine ou une sibylle, sur la tête de laquelle est inscrit le mot *Abracura*. Mercure, *Mercurius nuncius*, comme l'indique l'inscription placée sur ce personnage, conduit devant le sacré tribunal les âmes, au nombre desquelles figurent Vibia, modèle des épouses <sup>2</sup>, et Alceste, célèbre,

<sup>1</sup> On trouve, dans la même catacombe, un Orphée plus simple de composition. Un chameau fort bien figuré est au nombre des auditeurs. On a vu dans ces Orphées autant de symboles du Christ rédempteur.

<sup>2</sup> *Vibia crudeli funere rapta viro. Anthol.*, II, p. 132.—Vibia, fille de Marc-Aurèle et de Faustine, était remarquable par sa beauté et ses

dans l'antiquité, par son dévouement conjugal <sup>1</sup>. Dans le Banquet des élus, composition qui remplit toute la partie plane du fond de l'arcosolium, nous voyons les bienheureux, dont quelques-uns sont couronnés de fleurs, couchés sur de moelleux coussins, autour d'une table chargée de mets. Un vase, d'une forme élégante, est placé, sur un trépied, à l'angle de la table. Le bon ange, *angelus bonus*, portant à la main des couronnes, introduit les convives élus, qui se prosternent en entrant <sup>2</sup>. Tout, dans cette composition, a le caractère antique le plus prononcé.

Quelques-unes de ces décorations sont charmantes. L'une d'elles, découverte en 1850, et qui a dû être placée au-dessus du tombeau de deux jeunes époux, représente, dans un compartiment de forme oblongue et cintrée, deux colombes de la forme la plus gracieuse et la plus élégante, au bec de corail et le cou légèrement incliné vers une table placée entre elles deux. Quelques arbustes délicatement indiqués forment le fond de la composition <sup>3</sup>. En général, les oiseaux et les animaux sont très-bien traités. Les paons sont du jet le plus noble et le plus heureux <sup>4</sup>.

Parmi ces compositions, exécutées dans le goût

mœurs irréprochables; elle vivait au commencement du III<sup>e</sup> siècle. On pourrait donc fixer la date de cette peinture.

<sup>1</sup> *Alceste*, épouse d'Admète, *quæ funus voluit pensare mariti*, Stace.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LXX, LXXIII.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LXIV.

<sup>4</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XV.



antique, nous signalerons encore ce jeune chrétien en prière, auquel une colombe apporte le rameau de l'espérance <sup>1</sup>, et ce petit Jonas assis sous l'arbrisseau, dont le bras, appuyé sur le genou, soutient la tête <sup>2</sup>. Cette figure, découverte, en 1850, au cimetière de Saint-Prétextat, est réellement vivante. C'est un art simple et naturel, qui est de toutes les époques et qui plaît dans tous les temps.

A propos de ces compositions mixtes ou dont les sujets sont empruntés au paganisme, Sérour d'Agincourt remarque fort judicieusement que l'esprit d'imitation devait d'autant plus naturellement se manifester de cette façon que les usages civils étaient les mêmes pour les deux cultes, et que souvent un père idolâtre avait des enfants chrétiens. Dans la plupart des autres fresques, le Paganisme expirant et la Religion nouvelle se combinent plus ou moins heureusement et indiquent, aussi clairement que possible, la transition. Ainsi les sujets sont pris, il est vrai, dans l'Ancien et le Nouveau Testament ; mais la distribution des groupes, l'arrangement des accessoires, et en général tout ce qui tient au mode d'exécution, appartiennent, d'une manière plus ou moins éloignée, à l'art païen, encore florissant. Le christianisme fournit le fond, le paganisme la forme. De siècle eu siècle, et à mesure que le christianisme gagne du

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LXVI.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LXVII.

terrain, cette forme se modifie : l'art nouveau cherche un nouveau mode de représentation ; il ne se borne plus à penser, il exprime, et avec un langage qui lui est propre.

L'image la plus fréquemment représentée dans les catacombes, à cette première époque et dans tous les temps, est celle du bon Pasteur. L'agneau, dans la symbolique chrétienne, est la créature chérie de Dieu ; l'emblème de la mansuétude céleste, la représentation du pécheur repentant. Tertullien, dans son *Traité de la pudicité*, nous apprend que ce sujet ornait les calices de son temps.

Les découvertes faites aux catacombes de Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, dont les peintures paraissent remonter aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, ne sont pas moins intéressantes, et cependant ce cimetière, comme celui de Saint-Calixte, est l'un des plus anciennement ouverts. MM. Perret et Savinien Petit ont recueilli, dans ses cryptes, plus de cinquante morceaux, au nombre desquels on remarque *Adam et Ève tentés par le serpent*<sup>1</sup>, *Tobie et l'Ange*<sup>2</sup>, *Daniel dans la fosse aux lions*<sup>3</sup>, *Hérode et les Mages*<sup>4</sup>, *le Paralytique qui porte son lit*<sup>5</sup>, *Moïse frappant le rocher*<sup>6</sup>, le bon

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XLI.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXVI.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XLII.

<sup>4</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XLVIII.

<sup>5</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXXIV.

<sup>6</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXII.

*Pasteur*<sup>1</sup>, et une *sainte Vierge et un enfant Jésus*<sup>2</sup>, d'un caractère tout à fait chrétien. La plus remarquable de toutes ces peintures est celle où Jésus-Christ est représenté assis au milieu de ses disciples<sup>3</sup>. Il y a, dans ce morceau, du charme et de la majesté, et les airs, les mouvements de tête sont à la fois simples, nobles et délicats.

Dans ces dernières sépultures comme dans la décoration des caveaux du puits de la Platonía, on sent que le nouveau culte gagne du terrain, et que ces premiers apôtres de l'art sont à la recherche d'un nouveau mode. C'est ainsi que, dans ce tombeau de la Platonía, le médaillon oblong du Christ soutenu par des anges<sup>4</sup>, ce Christ nimbé entre deux disciples, dont l'un est d'une gaucherie si naturelle<sup>5</sup>; ce saint personnage aux cheveux et à la barbe blanche, coiffé de la mitre<sup>6</sup>, et cette figure de sainte portant la couronne<sup>7</sup>, et dont la physionomie a un charme et une naïveté indéfinissables, sont tout à fait chrétiens. Dans les autres sépultures, nombre de saints, de saintes ou d'orantes ont, dans leur incorrection, un caractère étrange de grandeur et de simplicité, ca-

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXV.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. V.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXIV.

<sup>4</sup> *Catacombes de Rome*, pl. IX.

<sup>5</sup> *Catacombes de Rome*, pl. VII.

<sup>6</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XII.

<sup>7</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XIII.

ractère qu'une nouvelle idée a pu seule leur imprimer. On voit sourdre de tous côtés, et sur chacune des parois de ces sépultures chrétiennes, les germes puissants de ce nouvel art, que les siècles vont féconder et développer.

Jam nova progenies caelo dimittitur alto.

Aux catacombes de Saint-Laurent et Sainte-Cyriaque, sur la voie Tiburtine, M. Perret a retrouvé une curieuse image de la Vierge avec l'enfant Jésus, et plusieurs saints, un portrait de Notre-Seigneur avec deux apôtres, dont l'attitude est naturelle et majestueuse<sup>1</sup>, et peut-être les plus anciens portraits que l'on connaisse de sainte Cécile, sainte Cyriaque et sainte Catherine<sup>2</sup>. Ces peintures datent des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

Les catacombes de Sainte-Priscille présentent une des cryptes les plus remarquables, dite la *sépulture de sainte Priscille*. Les peintures qui décorent ce caveau sont certainement le spécimen le plus frappant de l'art retrouvé dans les catacombes. Aux deux extrémités du tombeau sont figurées deux femmes debout, les mains levées, les yeux tournés vers le ciel, dans l'attitude de la prière, *orantes*; l'une d'elles représente sainte Priscille, l'autre sa compagne; toutes les deux, mais particulièrement la sainte, portent des

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LIV.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXXIX.

costumes d'une grande magnificence et d'une disposition tout à fait extraordinaire <sup>1</sup>. M. Perret a recueilli dans les mêmes catacombes une autre magnifique figure de femme en prière, vêtue d'une robe rouge ornée d'une large draperie noire, et d'une majesté sans pareille <sup>2</sup>. Le *Moïse frappant le rocher* qu'on trouve dans les mêmes salles est peut-être supérieur au Moïse des catacombes de Sainte-Agnès <sup>3</sup>. Toutes ces figures sont traitées avec une ampleur et une puissance de jet fort remarquables. A Sainte-Praxède, à Saint-Prétextat, à Saint-Hermès, à Saint-Sixte, à Saint-Thrason et à Saint-Saturnin, et dans un grand nombre de catacombes, les recherches de M. Perret n'ont pas eu de moins heureux résultats. Il y a retrouvé plus de quatre-vingts sujets, la plupart relatifs aux origines du christianisme.

Les peintures sur verre n'offrent pas un moindre intérêt; ce ne sont pas des vitraux de fenêtre, ce sont des médaillons incrustés dans les parois et au fond des vases dans lesquels on recueillait le sang des martyrs ou qui servaient aux cérémonies du culte. Les sujets qui les décorent, et qui représentent presque toujours des symboles religieux ou de saints personnages, sont gravés sur des feuilles d'or appliquées sur le verre et faisant corps avec lui. Les plus re-

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. II.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XVI.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. VI.

marquables de ces médaillons sont ceux qui affectent l'ornementation byzantine ; nous signalerons, dans le nombre, ceux qui sont figurés aux planches XXIX et XXXIII, et qui portent les numéros 72 et 114. Les inscriptions, au nombre de cinq cents et presque toutes des quatre premiers siècles du christianisme, ont été recueillies en *fac-simile* ; les modèles de vases et de lampes sont pour la plupart inédits. Les terres cuites sont peu nombreuses, mais d'un grand prix ; on distingue, dans le nombre, un grand médaillon représentant une tête de Christ barbue, d'un merveilleux caractère, finie comme un camée et qui rappelle le Jupiter Trophonius du musée des antiques.

Nous regrettons que M. Perret n'ait pas complété cette partie de son travail par la reproduction d'un plus grand nombre de sculptures et de quelques-uns des sarcophages trouvés dans ces catacombes. Nous savons que les sujets de ces sculptures sont identiquement semblables à ceux des peintures que nous venons d'examiner, et que les évolutions des deux arts sont les mêmes. Cependant, d'après ce que nous avons vu, et si nos souvenirs sont fidèles, le style des sculptures de la première époque est peut-être plus complètement antique que celui des compositions peintes. D'un autre côté, vers le III<sup>e</sup> siècle, la décadence est plus brusque et le style plus barbare encore que celui des peintures de la même époque.

La partie de la publication de M. Perret relative à l'architecture a surtout le mérite de la nouveauté. M. Perret n'a pas voulu, avec raison, refaire ce que ses devanciers avaient restitué déjà d'une façon à peu près satisfaisante ; il s'est donc borné à dessiner un petit nombre de salles déjà connues, en choisissant de préférence celles qui présentaient un caractère particulier, et il a consacré ses autres dessins, soixante-quatre sur soixante-treize, à la reproduction de salles découvertes depuis les anciennes publications. « Cette partie de l'ouvrage de M. Perret, dit M. Vitet, juge si compétent en pareille matière, quoique moins attrayante, n'est ni moins neuve ni moins intéressante en son genre que celle qui concerne la peinture. On y rencontre des chapiteaux, des bases de colonne et autres détails architectoniques qui ne peuvent manquer de causer quelque émoi chez les archéologues. D'après leur forme et leurs principaux caractères, on les croirait volontiers postérieurs à l'an 4000, tandis qu'ils doivent être du v<sup>e</sup> siècle au plus. Ces catacombes sont comme un réservoir où tous les âges, même à leur insu, sont toujours venus puiser. La parfaite exactitude de ces dessins d'architecture résulte des innombrables cotes prises par M. Perret lui-même. En sa qualité d'architecte, il devait apporter un soin particulier à cette partie de son travail, et les pièces justificatives sur lesquelles il s'appuie sont hors de contestation. »

Comme spécimen de ces singularités architecturales, nous signalerons la voûte de forme ogivale de cette chapelle de Sainte-Agnès, dans la paroi de laquelle est creusé l'arcosolium décoré de l'image de la Vierge et du Christ <sup>1</sup>; les chapiteaux à ornements lancéolés d'une salle du cimetière de Saint-Prétextat <sup>2</sup>; les chapiteaux palmés d'une crypte du cimetière de Sainte-Cyriaque et l'ornement de la voûte de cette même chapelle, qui appartiennent à la fois au style ogival et au style byzantin <sup>3</sup>; enfin les chapiteaux byzantins d'une des salles du cimetière Sainte-Apollinaire <sup>4</sup>.

La forme architecturale, qu'une nouvelle idée devait enfanter, se retrouve donc en germe dans les catacombes. Ce germe n'apparaît pas seulement dans l'ensemble et la disposition symbolique de ces premiers monuments chrétiens, mais même dans les détails de leur architecture.

On peut, d'après l'étude qui précède, se faire une idée de l'excellence de la collection recueillie par MM. Perret et Savinien Petit, de sa nouveauté et de l'intérêt que les amis des arts devaient attacher à ce qu'elle ne restât pas ensevelie dans les cartons de ses auteurs, surtout à ce qu'elle ne fût pas perdue pour

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. V.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. LXIII.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XLVIII.

<sup>4</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXXVI.



la France. Au moment du retour de M. Perret à Paris, les temps étaient difficiles. Néanmoins, dès que le ministre de l'intérieur d'alors, M. Léon Faucher, eut connaissance de son beau travail, et qu'il eut pu apprécier l'importance et le mérite de cette collection, il sentit qu'il avait un noble devoir à remplir. Il s'agissait d'élever un monument national, et d'empêcher que M. Perret, contraint, par la nécessité, de rentrer dans des avances qui engageaient sa fortune, ne portât son ouvrage à l'étranger, qui lui faisait des offres. Le ministre n'hésita donc pas à demander à l'assemblée le crédit nécessaire pour l'exécution de cette publication (180,844 fr.). Ce crédit fut accordé, et l'ouvrage de M. Perret a pu être publié en France et par l'État, c'est-à-dire d'une manière digne de son importance et digne du pays.

---

## X.

## L'ART BYZANTIN.

§ 1<sup>er</sup>.

## PRINCIPE DE L'ART. L'ARCHITECTURE.

Les peintures des catacombes, comme les monuments architectoniques qui les décorent, réunissent les origines de l'art chrétien proprement dit et de l'art byzantin. On démêle, dans la tournure énergique et massive des personnages figurés dans certaines de ces peintures, dans le galbe arrondi de leur crâne, dans leurs yeux ronds, fixes et démesurément ouverts, dans la sévérité de leur attitude, la richesse outrée de leurs ajustements, quelque chose du caractère des mosaïques qui décoreront, plus tard, les églises byzantines. Telles sont, au cimetière de Sainte-Agnès, cette Vierge aux bras étendus, sur la poitrine de laquelle s'appuie un petit Christ à la tête ronde et puissante<sup>1</sup>; au cimetière de Sainte-Priscille, cette

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. V.

image de sainte Pudentielle et de ses deux compagnes<sup>1</sup>; à Sainte-Cyriaque, une image de la Vierge<sup>2</sup>; à Saint-Calixte, un portrait de Notre-Seigneur<sup>3</sup>. Mais c'est principalement dans la catacombe de Saint-Pontien que les monuments de ce style paraissent abonder. L'un des plus frappants est la croix byzantine figurée dans la planche LII; le Christ nimbé de rouge de la planche LIV; les deux saints, aux grands yeux un peu hagards, qui sont placés aux deux côtés d'une croix byzantine de la planche LIX; les trois saints de la planche LVIII; le Christ couronnant les élus de la planche LVI, etc. Ce même caractère se manifeste peut-être avec encore plus de fréquence et d'énergie dans les nombreux médaillons en verre, avec images et inscriptions en or, qui datent de la même époque. Ces monuments, et bien d'autres qu'il serait trop long de signaler ici, furent connus par les artistes qui décorèrent les premières églises de la ville de Constantin, et quelques-unes de ces images furent adoptées par eux comme autant de types consacrés.

Nous l'avons déjà dit, le principe de l'art européen moderne se trouve dans l'art romain; la transition s'est faite par l'art byzantin. Cet art, quant à l'architecture, à la statuaire, à la peinture et à la numismatique, est l'exagération de l'art romain. Il y a abus

<sup>1</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XIII.

<sup>2</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXXVIII.

<sup>3</sup> *Catacombes de Rome*, pl. XXVIII.

de force et de richesse. D'un autre côté, ce mode est la tradition persistante de l'art de la Grèce antique; cette tradition se continue jusque dans ces époques néfastes où le flambeau des arts semblait éteint partout ailleurs, du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle. Les procédés de l'art antique avaient été conservés; on les appliquait plus ou moins heureusement à de nouveaux types; mais, dans ce recoin de la Grèce et après tant de siècles, les grands modèles encore existants servaient de muet enseignement et de points de comparaison. Il y a tout lieu de croire, en effet, qu'aux xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles un certain nombre des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, célébrés, par Christodore, au vi<sup>e</sup> siècle, et, dans le nombre et à leur tête, le Jupiter Olympien de Phidias et la Junon de Samos de Lysippe, se trouvaient encore à Constantinople et avaient échappé à tant de désastres dont cette ville avait été le théâtre; les récits de Nicéas-Choniote et de Cédrenus, témoins de la destruction de ces monuments vénérables par les croisés de Baudouin, en 1204, ne nous laissent là-dessus aucun doute. Les images nouvelles exécutées à Constantinople purent donc se rapprocher beaucoup plus de ces chefs-d'œuvre des beaux temps de l'art que dans tout le reste de l'Europe, et l'idéal des Grecs anima les types réels et consacrés du nouveau culte, et leur imprima quelque chose de la majesté olympienne des vieux simulacres.

Ce caractère énergique et presque terrible apparaît surtout dans ces figures du Christ qui décorent les absides des églises byzantines. Dans le nouveau système de peinture, qui prévalut à cette époque, la richesse des matières tient lieu de l'excellence de l'exécution. La peinture se transforme en mosaïques d'un ton plus puissant et plus entier. Partout l'or est prodigué. Il sert invariablement de fond à chaque composition, et, comme on ne croit pouvoir donner au ciel trop d'éclat, l'or prend la place du bleu et recouvre l'hémicycle des absides, simulant, par sa splendeur, la splendeur céleste. Ce nouvel art grec maintient la franchise et la vivacité de coloris des anciens maîtres grecs qui paraissent n'avoir admis que des tons francs et non rompus. Les couleurs, solidifiées en cubes et empruntées aux matières minérales les plus précieuses, ont un brillant et un relief singuliers. Le calme et la pâleur latine de la plupart des peintures des catacombes, dont on n'imite que quelques types consacrés, ont complètement disparu et font place à cette vigueur et à cette richesse orientales qui caractérisent l'art byzantin.

Quant à la disposition des groupes, à l'agencement des personnages, à leur stature et à leur aspect, les artistes byzantins paraissent s'être surtout modélés sur la disposition du champ que leurs peintures devaient orner. Leur style participe essentiellement de celui de l'architecture; les formes énergiques et ra-

massées, les contours pleins et arrondis dominant dans leurs œuvres, empreintes d'une sorte d'incorrecte et sauvage majesté..

La transition du style rectiligne et angulaire des monuments de la Grèce antique au style curviligne des édifices byzantins s'est faite par les Romains. La voûte est le fondement de leur architecture, et la coupole du Panthéon est le principe des coupoles byzantines et des innombrables dômes orientaux. Peut-être pourrait-on retrouver cette origine plus loin encore, et la faire remonter aux constructions étrusques des tombeaux de Porsenna et des Horaces et des Curiaces. La pyramide tronquée de ces monuments affectait, en effet, la forme d'une coupole, et leur disposition, la plus grande pyramide au centre et les quatre pyramidions aux quatre angles, était analogue à celle des premières églises byzantines.

La différence essentielle que les architectes de Constantinople apportèrent dans la construction de ces édifices à coupoles réside dans le point d'appui donné au dôme principal. Ce point d'appui, chez les Romains, était une muraille de forme cylindrique, décorée de pilastres. Les architectes orientaux trouvèrent plus extraordinaire de faire porter la coupole centrale de leurs édifices en partie sur le vide, c'est-à-dire sur quatre immenses arcades, dont les retombées formaient quatre piliers, soutenant le dôme principal. Ces quatre arcades et les demi-coupoles qui les

couronnaient correspondaient aux quatre bras de la croix grecque, base hiéroglyphique du temple byzantin. En avant de l'édifice ou sanctuaire était placé une enceinte ou *atrium*, emprunt fait au temple grec. Au centre de l'atrium s'élevait le baptistère, composé souvent d'une simple vasque. En arrière de l'atrium et à la base de la branche inférieure de la croix s'ouvrait le narthex analogue du porche de nos édifices gothiques. La nef correspondait aux bras inférieurs et supérieurs de la croix, les bas côtés à ses bras latéraux ; le dôme principal recouvrait le point de réunion des quatre bras.

On a dit avec beaucoup de justesse que toutes les surfaces rectilignes, carrées et angulaires du temple antique grec s'étaient, dans l'église chrétienne byzantine, transformées en surfaces circulaires curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes au dehors. Il semble que, obéissant aux lois d'un mystérieux symbolisme, ces architectes du nouveau temple se soient surtout attachés à rendre l'évolution matérielle aussi complète que pouvait l'être l'évolution morale.

L'intérieur du temple byzantin ne comportait aucune partie nue ; tout était orné de marbres précieux, de peintures, de mosaïques, d'or appliqué ou ciselé. Dans les temples les plus riches, les mosaïques et l'or avaient seuls droit d'apparaître. C'est la magnificence du temple de Salomon appropriée à un autre art et à d'autres formes. Ces formes, du reste, ne

sont pas sans analogie, quant à l'ornementation de la colonne et à la décoration de son chapiteau, avec celles du temple juif. Peut-être ce luxe d'ornementation et cette extrême richesse ne nous étonnent-ils que parce que plusieurs spécimens de cet art, plus ou moins complètement préservés, sont venus jusqu'à nous. Cette magnificence n'était pas étrangère, en effet, aux édifices romains et même grecs; et le beau travail publié par M. Hittorf, sur l'architecture polychrome des anciens, ne laisse aucun doute sur la riche ornementation intérieure et extérieure de ces édifices, dont nous ne retrouvons plus aujourd'hui que le squelette nu et incomplet.

§ 2.

## LA STATUAIRE.

De tous les arts, la statuaire est celui qui, dans le Bas-Empire, semble avoir subi les altérations les plus profondes, et cependant, du iv<sup>e</sup> au vi<sup>e</sup> siècle, on multipliait, à Constantinople et dans tout l'Orient, les monuments de cet art. Rome même et l'Italie avaient encore leurs sculpteurs, et le forum de Trajan, ce panthéon des gloires d'alors, se peuplait des statues des personnages illustres à divers titres, au nombre desquels figurent les poètes Claudien et Sidoine Apollinaire. L'arc triomphal, ce monument



romain par excellence et que ces maîtres du monde ont naturalisé dans toutes les contrées où se sont posées leurs aigles victorieuses, se dressa pour la dernière fois dans les carrefours de la ville éternelle, pour honorer, d'après les ordres d'un sénat vénal, cet empereur qui allait lui ravir le sceptre du monde. Séroux d'Agincourt a réuni dans une même planche les détails les plus importants de la décoration sculpturale des trois arcs de Titus, de Septime-Sévère et de Constantin, comme, par exemple, les figures des victoires volantes sculptées au-dessus de l'archivolte, ce qui permet de s'assurer d'un seul coup d'œil des progrès de la décadence. Elle est extrême à l'époque de Constantin; c'est au point que les architectes romains, pour compléter la décoration de ce monument, n'ont pas craint de dépouiller l'arc de Trajan.

La colonne triomphale, cette noble et svelte sœur de l'arc romain, reparaisait également, au iv<sup>e</sup> siècle, dans le forum de la nouvelle cité impériale. Chose étrange! les bas-reliefs qui décoraient ce monument de la fin du iv<sup>e</sup> siècle furent de beaucoup supérieurs aux ornements de l'arc de Constantin, qui lui est antérieur de plus de soixante années. La base de la colonne théodosienne est d'un goût assez élégant et peut faire croire à l'exactitude du dessin des bas-reliefs, qui est attribué à l'un des deux Bellin. Cet artiste vénitien, sur la demande de Mahomet II, s'était rendu à Constantinople, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle,

pour décorer les palais de ce monarque. Il vit ce monument encore debout et dessina la marche triomphale qui décorait sa spirale. Ce dessin, qu'a fait graver Séroux d'Agincourt, a peut-être un peu de maigreur et de sécheresse ; il accuse, néanmoins, cette exactitude qui caractérisait le talent de Gentile-Bellin, qui était à la fois peintre et graveur sur métaux. Nous pouvons donc juger parfaitement de l'ensemble de la composition, de la disposition des groupes, de la variété et de la richesse des détails, et nous devons reconnaître que ce grand bas-relief réunit à une certaine recherche de réalité une magnificence tout à fait orientale, que nous ne retrouvons dans aucun des monuments de la même époque. Le jugement que Séroux d'Agincourt a porté de ces sculptures, qui, sans être grecques, ne manquent pas d'élégance, nous paraît donc bien sévère.

Les bas-reliefs de la base d'un obélisque relevé, par l'empereur Théodose, dans l'hippodrome de Constantinople, vers la fin du iv<sup>e</sup> siècle, nous paraissent d'une authenticité plus contestable que ceux de la colonne théodosienne. Le dessin que nous en a donné Séroux d'Agincourt n'est évidemment qu'une restauration de fantaisie ; mais, par cela même qu'à cette époque on s'occupait à relever les obélisques, nous devons en conclure que l'art avait encore une certaine vitalité. L'architecte qui fut chargé de ce travail, toujours délicat, et qui l'exécuta en trente jours,

s'appelait Proclus. Son nom est inscrit sur la base de l'obélisque, et le procédé dont il se servit pour opérer le redressement en est indiqué sur cette même base.

L'anonyme qui écrivait sous l'empereur Alexis Comnène, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et qui donne de curieux détails sur Constantinople et sur les objets d'art que cette ville renfermait, décrit un singulier groupe en porphyre, qui représentait les fils de Constantin : Constantin le Jeune, Constance II et Constantin. Ce groupe n'avait qu'une seule tête, six jambes et six bras. Cette seule tête offrait la ressemblance de chacun des trois frères, selon le point de vue auquel on se plaçait ; le reste de la figure devait également, vu sous un certain aspect, donner l'image exacte et non difforme de chacun d'eux. On voit à quel degré de bizarrerie l'art était descendu au commencement du IV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Nous ne sommes plus au temps du Laocoon, ou même du groupe de Papirius et de sa mère. Au reste, eu égard aux personnages qu'il s'agissait de représenter, et qui, à eux trois, valaient à peine un homme, ce groupe pourrait bien n'être qu'un symbole.

Parmi les monuments de la statuaire de ces époques, on cite les statues en bronze doré de Julien et de sa femme Hélène, avec les attributs d'Apollon et

<sup>1</sup> De 330 à 340. — Ce groupe fut englouti dans un naufrage, sous Théodose le Jeune.

de Diane. Cet empereur tenta une renaissance de l'art antique dans un but religieux, et fit exécuter un grand nombre de statues et de peintures, qu'il plaça dans les temples qu'il fit restaurer ou bâtir par son architecte Alipius. Mais la vieille religion, comme l'ancien art, avait fait son temps, et d'ailleurs l'avenir manqua à ce téméraire adorateur du passé. Ses efforts ne firent que hâter la ruine de l'édifice, qu'il aurait voulu reconstituer; il s'abîma, et avec lui disparurent et ces artisans de dieux et ces dieux eux-mêmes.

La statue en bronze de Saint-Pierre du Vatican, que l'on fait remonter au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup> siècle, date de l'époque de Julien, et fut, sans doute, quelque Jupiter de dernière fabrique. Il y avait loin de ce simulacre de bronze au Jupiter de Phidias, qui survivait, dans Byzance, à cet Olympe, qui lui avait donné son nom.

On voit, cependant, par l'anonyme que nous avons cité tout à l'heure, que le nombre des statues nouvelles employées à la décoration de Constantinople fut considérable, même à cette époque de décadence. Parmi les plus célèbres de ces ouvrages, nous citerons la statue d'argent érigée à l'impératrice Eudoxie, et placée, sur une colonne de porphyre, à l'entrée du sénat; la statue en bronze de Ménandre, devin de Crète, qui était haute de 15 coudées; la statue équestre du patrice Aspar; la statue de l'impé-

ratrice Vierge, en Minerve ; les statues d'or de plusieurs empereurs ; la statue équestre de Théodoric, érigée, à Constantinople, par Léon l'Isaurien, etc. Mais toutes ces œuvres nouvelles étaient loin de compenser la perte que firent les arts de quelques chefs-d'œuvre de la statuaire antique, lors de l'incendie du palais Lausus, à Constantinople, sous l'empereur Basile, en 476 <sup>1</sup>.

Au commencement du Bas-Empire, la statuaire n'avait presque qu'une seule application possible : la reproduction des images du souverain, des membres de la famille impériale, de ses généraux et de ses favoris. La proscription absolue des images sculptées de la divinité et des saints personnages par le concile d'Illyrie dans l'an 305, proscription qui n'eut tout son effet que pour la sculpture, porta un coup terrible à cet art. La chute du paganisme acheva sa ruine.

Déjà, depuis plusieurs siècles, les statuaires avaient cessé de reproduire les images des dieux de l'Olympe abolis, quand, au ix<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat de Léon II, l'interdiction jetée sur la représentation des figures du Christ, de la Vierge et des apôtres fut levée. C'est alors qu'apparurent ces premiers christes de ronde bosse, dont les images, multipliées à l'infini, se dressèrent simultanément dans toutes les églises latines, et plus tard dans celles de l'Orient. Plusieurs crucifix de cette époque et des x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles

<sup>1</sup> Cedrenus comp. hist., p. 351.

cles sont restés. L'un des plus curieux est ce christ enjuponné et tout doré qu'on révère dans l'une des chapelles de la cathédrale d'Amiens, sous le nom de *saint Sauve*, sans doute le saint Sauveur.

Ces images, d'une réalité si repoussante, n'ont d'intérêt qu'au point de vue archéologique; elles donnent la mesure du sentiment religieux de ceux qui les révéraient. Ce sentiment devait être bien profond pour résister au dégoût qu'inspire le laid poussé à sa suprême puissance. Elles prouvent que, du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, à Constantinople comme à Rome et dans le reste de l'Europe, la statuaire proprement dite n'existait plus.

§ 3.

#### LA PEINTURE.

La peinture, art plus vivace, résista plus opiniâtrément à l'invasion de la barbarie et aux proscriptions orthodoxes. Nous dirons même que ce fut l'abus de cet art qui amena la réaction des iconoclastes. Les images du Christ, de la Vierge, des saints et des saintes, timidement reproduites, dans le principe, sous les voûtes des catacombes ou dans les absides des premières églises, avaient fini par couvrir toutes leurs murailles et par envahir, en s'échappant par le narthex et l'atrium des sanctuaires byzantins, jusqu'à leurs murs extérieurs.

Cette réaction, beaucoup plus vive dans l'Orient que dans le reste de la chrétienté, fut, pour les artistes grecs, si nombreux, une sorte d'arrêt de proscription. Un grand nombre quitta le sol natal et se réfugia en Italie ou dans les provinces orientales de l'Allemagne, où ils décorèrent les églises de leurs peintures, et particulièrement de mosaïques.

Ce fut le principe de ces écoles italiennes primitives qui précédèrent la renaissance, du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que furent fondées les écoles mosaïstes du mont Cassin, de Saint-Marc, à Venise, et la première école romaine.

Toutefois, quelque ardente que fût la persécution, Constantinople eut toujours des peintres qui continuèrent les traditions grecques. L'histoire nous a conservé les noms de quelques-uns de ces artistes, tels qu'Hilarius, de Bithynie, qui peignait sous Valens; que le peintre pornocrate Syroperse, qui jouissait, sous l'empereur Anastase (491), d'une réputation égale à celle de Polygnote ou d'Apelles. Des empereurs eux-mêmes, comme Constantin Porphyrogénète, manièrent le pinceau, et aux jours du malheur surent tirer parti de leur talent. D'autres, comme Basile le Macédonien, du temps duquel on a de beaux manuscrits, Léon le Sage et l'empereur Michel, firent orner leurs palais de peintures représentant les événements de leur règne. Souvent proscrire des édifices religieux, la peinture se réfugia dans les livres grecs,

qu'elle orna des images les plus délicates et les plus magnifiques. Les peintures qui nous sont restées des évangéliaires du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, et d'un certain nombre de livres profanes, nous prouvent que le pinceau grec avait gardé en partie son charme et sa puissance d'autrefois. Nous croirions même que quelques-unes de ces peintures qui décorent les manuscrits byzantins ont été empruntées à des ouvrages antiques conservés à Constantinople. Telle est cette figure de la Nuit, souvent reproduite, qui orne un des manuscrits grecs des prophéties d'Isaïe du IX<sup>e</sup> siècle, qu'on voit à la bibliothèque du Vatican. Le caractère de cette figure est tout à fait antique; la draperie étoilée qui la recouvre, son flambeau renversé appartiennent à la Grèce païenne et à l'ancienne mythologie, et tranchent singulièrement avec l'image ascétique du prophète Isaïe. Ce mélange de l'allégorie antique et du symbolisme de la religion nouvelle est fréquent dans les manuscrits grecs du Bas-Empire, et leur donne un caractère tout particulier. Quand le sujet est purement chrétien, l'idée s'empreint d'un mysticisme profond et raffiné. Telles sont ces peintures d'un évangélaire grec de la bibliothèque du Vatican, qui porte la date du XII<sup>e</sup> siècle. L'une des miniatures représentant le Christ, qui impose les mains sur les empereurs Jean II, Comnène et son fils Alexis, et qui fait passer dans leurs cœurs les vertus royales, a bien toute la recherche et toute la sévérité



byzantines. L'aspect du Christ dans toutes ces compositions, même dans le baptême, où, contrairement à la symbolique égyptienne, qui donnait à la divinité les deux sexes, on représente le sauveur des hommes nu et sans sexe, est toujours menaçant et terrible; ce n'est pas l'Orphée<sup>1</sup> qui séduit des Latins, c'est un Jupiter dont le bras étendu pour bénir, tout à l'heure a tenu la foudre; son regard a cette fixité et cette dureté byzantines qu'il gardera jusqu'à nos jours.

Chez un peuple qui a poussé jusqu'au fanatisme le culte de la beauté, la Vierge, ce type d'élection de la femme, ce précieux assemblage des perfections divines et humaines, a dû revêtir un caractère de suprême beauté. Toutefois cette beauté tient plus du ciel que de la terre et a moins de grâce que de majesté. Il semble que ces artistes de Byzance, qui, pour représenter le Christ, se sont rappelé les traits olympiens du Jupiter de Phidias, aient eu sous les yeux, en peignant leur vierge, les images de la Minerve armée ou de la Junon de Samos.

En résumé, dans la statuaire et la peinture, comme dans l'architecture, les artistes de Constantinople ont souvent remplacé le naturel par la rudesse, la grâce

<sup>1</sup> Cet Orphée des Catacombes, dont nous avons déjà fait mention, et qu'on regarde comme la représentation symbolique du Christ qui subjugué tous les êtres humains, n'appartiendrait-il pas à ces sectes gnostiques dont nous parle Lampridius, qui rendaient indifféremment un culte divin aux images du Christ, d'Abraham et d'Orphée.

(ÆL. LAMPRIUS, *In Alexandr. Sever.*, cap. XXIX.)

par la force, l'élégance par le luxe. Il semble que le principe de leur art soit l'abus en tout : abus de richesse, d'énergie, de précision ; exagération de détails multipliés à l'infini. C'est bien l'art d'un peuple arrivé à son déclin, qui voudrait prouver ses forces par des excès, sa richesse par ses profusions, sa force de volonté par des caprices. Mais comme ce vieux peuple a eu de singuliers retours de jeunesse, qu'il a prolongé pendant des siècles sa décrépitude, vivant sous le couteau des barbares, entre les émeutes du cirque, qui ont remplacé les glorieuses luttes d'Olympie, et les querelles de ses théologiens ; qui le passionnent à l'égal des leçons du portique ou de l'Académie, il a pu régler ses profusions, perpétuer ses fantaisies, multiplier ses monuments, et fonder sur des bases durables cette nouvelle doctrine qui, par l'Orient de l'Europe, s'est propagée jusque dans nos contrées occidentales. Tout en le corrompant, il avait gardé le dépôt sacré de l'art que, du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, ses habiles praticiens transportèrent avec eux dans l'Italie, où d'autres traditions antiques s'étaient conservées, et qui, longtemps avant leur venue, avait rallumé le flambeau.



# TABLE DES MATIÈRES

## CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

---

AVANT-PROPOS.....	1
INTRODUCTION.....	1

### PREMIÈRE PARTIE.

#### L'ART CHEZ LES ANCIENS.

I. ORIGINE ET FILIATION DES ARTS. L'ART EN ORIENT.....	31
II. LES ÉGYPTIENS.....	42
III. L'ART ASSYRIEN.....	65
IV. L'ART BABYLONIEN.....	136
V. L'ART CHEZ LES HÉBREUX. LE TEMPLE DE SALOMON.....	178
VI. L'ART CHEZ LES GRECS.....	208
§ 1 <sup>er</sup> .....	ib.
§ 2.....	214
§ 3.....	219
§ 4.....	223
§ 5.....	230
§ 6.....	242
§ 7.....	276

VII.	L'ART CHEZ LES ÉTRUSQUES.....	287
	§ 1 <sup>er</sup> . Origine et filiation de l'art.....	46.
	§ 2. Le musée étrusque du Vatican.....	299
	Formation du musée, les tombeaux, les statues et les terres cuites.....	46.
	Les vases.....	313
	Les bijoux, les bronzes, les meubles.....	324
	Les sépultures étrusques.....	330
VIII.	L'ART ROMAIN.....	337
IX.	L'ART CHRÉTIEN DANS LES CATACOMBES. L'ART BYZANTIN.	353
X.	L'ART BYZANTIN.....	387
	§ 1 <sup>er</sup> . Principe de l'art. L'architecture.....	46.
	§ 2. La statuaire.....	393
	§ 3. La peinture.....	399
	TABLE DES MATIÈRES.....	405

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

**ÉTUDES**

**SUR**

**LES BEAUX-ARTS.**



**ÉTUDES**  
SUR  
**LES BEAUX-ARTS**

**DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'À NOS JOURS.**

**PAR F. B. DE MERCEY.**

*Pater est proleque sui.*

**TOME SECOND.**

**PARIS,**  
**ARTHUS BERTRAND, ÉDITEUR,**  
**RUE HAUTEFEUILLE, 21.**

**1855**



Handwritten text, possibly a list or notes, with some illegible characters and a vertical line on the right side.

## I.

## LA RENAISSANCE ITALIENNE.

PREMIÈRES ÉPOQUES.—L'ARCHITECTURE.—LES FLORENTINS.—  
MICHEL-ANGE. — RAPHAEL. — LE XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

§ 1<sup>er</sup>.

## PREMIÈRES ÉPOQUES ITALIENNES.

La nuit profonde qui couvrit l'Europe pendant près de deux siècles, de l'an 900 à l'an 1100, s'étendit jusque sur l'Italie. On pratiquait toujours; mais on avait désappris. A peine se ressouvenait-on du passé. Qui eût prévu alors que la splendide époque de la renaissance fût si voisine?

Les facultés humaines peuvent sommeiller longtemps; elles ne meurent jamais. Un rayon favorable frappe tôt ou tard le germe oublié; il se développe, et la fleur s'épanouit.

Ce fut à Sienne et à Pise que brillèrent les premières lueurs de l'aurore du nouveau siècle, et les *grâces* présidèrent à l'enfantement du nouvel art. On

voit encore aujourd'hui, dans la charmante sacristie de la cathédrale de Sienne, ornée de ces curieuses fresques du Pinturricchio, qui semblent achevées d'hier, ce groupe des trois Grâces trouvé, au XII<sup>e</sup> siècle, en creusant les fondements de cet édifice. Les artistes naifs de ces premières époques, Guido Sennese, Buonamico, Diotisalvi, Duccio, s'inspirèrent de ce modèle heureux, et entrevirent la beauté. Les efforts tentés pour la reproduire tempèrent, dans leurs œuvres, la rudesse byzantine de l'âge précédent.

De leur côté, les Pisans, peuple de commerçants et de navigateurs, étaient en relations suivies avec l'Orient; ils virent les chefs-d'œuvre de l'art antique qui avaient échappé aux barbares. Maîtres du Péloponèse, leurs mille vaisseaux rapportèrent ces précieux monuments de l'art d'autrefois, recueillis dans les ruines de ces cités jadis florissantes du continent ou de l'archipel. Riches et intelligents comme les Grecs l'avaient été, ils voulurent aussi avoir leurs arts et leurs monuments, et utiliser ces colonnes sans nombre, et ces sculptures que, chaque jour, leurs navires déposaient sur les quais de l'Arno. Ils firent venir de la Grèce un architecte né dans l'île de Dulichium, et qui s'appelait Buschetto. Des sculpteurs et des mosaïstes l'accompagnèrent, et, vers l'an 1063, la cathédrale de Pise, le monument typique de l'époque, fut commencée sous sa direction. Buschetto se

servit de colonnes antiques pour décorer l'intérieur de cet édifice, et fit encastrier dans ses murailles les monuments de la sculpture antique rapportés de l'Orient.

Ce monument, essentiellement composite, n'appartient ni au passé grec, ni à l'époque byzantine contemporaine, ni à l'avenir toscan. Il n'a pas complètement dépouillé la barbarie du bas temps; il forme néanmoins, avec son baptistère et son campanile incliné, un ensemble grandiose et vraiment frappant, comme, au reste, tout ensemble architectural d'une certaine importance.

Ce fut dans cet édifice, dont le hasard avait fait un musée, que se formèrent ces sculpteurs pisans qui ont illustré la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et à la tête desquels se plaça Nicolas Pisano.

Ce génie étonnant pour son époque, aussi grand sculpteur qu'habile architecte, dut à l'étude d'un sarcophage qu'on voyait près de la porte de la cathédrale de Pise cette noblesse et cette sûreté de dessin, cette pureté de goût qui distinguent ses ouvrages. Ce sarcophage servait de tombeau à Béatrix, mère de la fameuse comtesse Mathilde. Le bas-relief qui le décorait représentait Phèdre et Hippolyte, et une chasse d'Hippolyte. Il est placé aujourd'hui dans le Campo Santo.

Nicolas de Pise, le premier des Italiens qui ait imité l'antiquité avec intelligence, amena dans la sta-

taire cette révolution, qui devait aboutir à Ghiberti, Donatello et Michel-Ange. Son style se ressent encore de la rudesse de l'époque précédente, moins, toutefois, que celui des peintres des écoles de Sienne et des mosaïstes de Rome et de Florence, y compris même le moine Mino da Turita, dont on voit les ouvrages à Sainte-Marie-Majeure.

Nicolas de Pise fonda une école, à la tête de laquelle se placèrent son fils Giovanni, qui l'égalait presque, et les deux Pisans André et Guillaume. Cette école, florissante jusqu'au milieu du *xiv*<sup>e</sup> siècle, gagna Florence et le cœur de la Toscane, par le célèbre Arnolfo Fiorentino, qui exécuta, à Rome, le tombeau de Boniface VIII, et par les Siennois Agostino et Agnolo.

§ 2.

#### L'ARCHITECTURE.

L'Italie n'a pas eu de révolution à faire pour détrôner l'architecture ogivale; elle s'est bornée à résister à l'invasion du Nord. Les beaux monuments dans lesquels l'ogive a prévalu dans les régions transalpines sont l'ouvrage d'architectes allemands ou d'Italiens peu convaincus, qui essayaient un nouveau mode, sans abandonner celui dans lequel ils excellaient depuis longtemps, tels sont Arnolfo di Lapo et Giotto, à Florence.

L'art gothique doit peut-être à l'art byzantin sa symbolique, ses détails infinis et sa sauvage majesté ; mais, quoiqu'il vint de l'Orient, il ne put prévaloir dans l'Italie. Hâtons-nous de le dire, l'ogive, dans ce pays de la lumière et des sens, est comme dépaysée et s'accouple souvent, de la manière la plus imprévue, avec le plein cintre, auquel elle s'adapte accessoirement, comme dans le Campo Santo de Pise. Le monument gothique le plus complet et le plus parfait des contrées transapennines est peut-être la charmante miniature de Santa-Maria della Spina, si hardiment jetée, sur la rive de l'Arno, au cœur de Pise. Quand le reste de l'Europe avait accepté l'ogive, l'Italie, dans son architecture religieuse, conservait le plein cintre, et cela dans les régions du nord comme à Crémone, à Plaisance, à Parme et à Gênes, dont la cathédrale date du xiii<sup>e</sup> siècle, et même au pied des Alpes; à Padoue et à Bergame. A Milan, on construisait, dans le même temps, des églises romanes et des églises gothiques, et même l'ogive, dans cette ville, affecte-t-elle, sous son vêtement de marbre et quant à sa disposition, quelques réminiscences du passé romain. La beauté séraphique du gothique est une beauté d'abstraction qui git moins dans la forme que dans l'esprit, et l'Italie, comme toutes les contrées méridionales, est surtout amoureuse de la forme. De là sa répulsion instinctive pour ce nouveau mode, pour lequel les Allemands et les Celtes du nord se

sont passionnés. Aussi, dans le sud de l'Italie, même en pleins XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, les traditions de l'art romain se conservèrent-elles dans toute leur pureté.

Quand les Grecs de Constantinople se réfugièrent en Italie, ils y trouvèrent donc une architecture et un art complet, que leurs arts décrépits ne pouvaient raviver, ainsi qu'on l'a prétendu. Les Pisans, dont tout à l'heure nous avons fait connaître les monuments d'un goût si sévère, sont bien antérieurs à cette immigration byzantine. Pour ce qui concerne les lettres et la peinture, Dante, Pétrarque, Cimabué et Giotto avaient paru quand arrivèrent les Grecs dépossédés. Orcagna avait bâti ses belles et vastes arcades en plein cintre de la loggia dei Lanzi, à Florence, et Brunelleschi était dans tout le développement de son talent.

Ce grand architecte nous semble le représentant le plus parfait de l'école italienne d'alors, qui n'avait accepté exclusivement aucun style. Tandis qu'il mettait la dernière main à la cathédrale ogivale de Santa Maria del Fiore, où la coupole se marie si bizarrement à l'ogive, il commençait le palais Pitti, édifice d'un style à la fois romain et toscan, terminait les églises Saint-Laurent et du Saint-Esprit, à Florence, dont les colonnades aux chapiteaux corinthiens soutiennent les arcades romanes, et décorait, dans la manière antique presque pure, les palais Riccardi et Strozzi.

Quand, sous l'Annunzio, Bramante, San Gallo et Raphaël, le style romain mitigé, appelé *style de la renaissance*, prévalut, le plein cintre ne reconquit donc pas sa prééminence, qu'il n'avait jamais perdue; il la maintint, et proscrivit ce style rival venu du nord, et qui ne s'était qu'imparfaitement acclimaté sous le ciel italien.

Michel-Ange, absolu en architecture comme en sculpture, comme en tout, modifia plus profondément peut-être que le gothique l'ancien style et celui des premières époques de la renaissance. Sa manière est tout à fait neuve. Aux ordres superposés et formant plusieurs étages il substitua un ordre unique de dimension colossale. Le caractère gigantesque de la cathédrale ogivale avait dû frapper sa puissante imagination, et nous ne répondrions pas que les énormes piliers de Saint-Pierre et ses puissantes arcades ne dérivent indirectement des prodigieux faisceaux de colonnes et de l'ogive si hardie de la cathédrale du nord.

A l'époque de la renaissance, Rome s'en tint d'abord à ce mot, et se contenta de reprendre les ordres de la Rome païenne, si longtemps oubliés. La Toscane, plus inventive, les plia au type adopté de l'Église grecque, et ses grands architectes, Brunelleschi à leur tête, imaginèrent un nouveau mode complet et rationnel; et pourtant l'art romain a fini par l'emporter sur ce nouvel art florentin, tardivement il est vrai.



Michel-Ange, qui s'efforça de marier les deux modes, a été accusé de barbarie. On lui a surtout reproché son système d'ornementation tourmentée, ses profils énergiques, et la substitution du pilastre à la colonne corinthienne. Si le pilastre n'a pas l'élégance de la colonne, il s'adapte mieux aux formes de l'Église chrétienne, il l'obstrue moins, la colonne ne trouvant sa véritable application que sur les façades et dans les portails. L'Église toscane est plus rationnelle et en même temps plus originale que la romaine. Nous devons, toutefois, reconnaître que l'architecture ogivale, dont le principe fut peut-être byzantin, a seule trouvé l'application de la colonne au culte chrétien et l'expression architectonique de ce culte.

L'ordonnance romaine classique a une élégance et une noblesse qui n'ont jamais été égalées ; mais son application aux monuments de notre religion est une anomalie, sinon une hérésie. De nos jours, pourtant, on a poussé jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes le contre-sens du xvi<sup>e</sup> siècle. On a dépouillé l'édifice de son ornementation italienne ou florentine ; sa disposition byzantine a été délaissée, et dans sa nudité on a retrouvé l'édifice grec ou romain de la haute antiquité, c'est-à-dire le monument le moins adapté aux convenances du culte chrétien. La Madeleine de Paris et l'église Notre-Dame-de-Lorette sont des temples de Minerve ou de Jupiter, mais ne sont pas des églises. Trois siècles plus tôt, un pareil sys-

tème eût paru une profanation ; on aurait crié au sacrilège et au paganisme ; car, si, au moyen âge, on plaçait aux portes et à l'extérieur des églises les formes architecturales et statuares des anciens, c'était moins comme un objet d'ornementation qu'un témoignage d'exécration.

Chose singulière ! la Grèce, qui avait édifié la première ces temples du vieux culte, n'a jamais donné dans ce travers des nations de l'Occident, et les a proscrits sans retour. Ses églises ne sont ni doriques ni corinthiennes ; elles sont chrétiennes. Quand sa pauvreté l'obligea à consacrer aux cérémonies du nouveau culte le temple païen, elle en a modifié la disposition intérieure, la rapprochant, autant que faire se pouvait, de la croix symbolique. A l'extérieur, elle l'a couronnée de la coupole.

Au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, en Italie et dans tout l'Occident, le vieil art grec était oublié. Le mode romain, transformé par le goût moderne, triomphait. Cet art et cette littérature composite avaient pris le pas sur l'art et la littérature de la Grèce antique. On enseignait, dans les écoles, que l'*Énéide* était supérieure à l'*Iliade*. L'art d'imitation primait l'art imité. Les écoles de Florence et de Rome, que le génie prodigieux de Michel-Ange et de Raphaël avait mises en si haut renom, ne paraissent pas avoir senti tout le puissant idéal de l'art de la Grèce antique. On reconnaissait l'excellence de ces belles statues grec-

ques découvertes chaque jour ; mais on les imitait peu. Si on les étudiait, c'était comme on aurait fait du modèle vivant. L'élève les copiait en se rappelant le style du maître.

Nous doutons fort que San Gallo et Vignole aient jamais compris toute la mâle beauté de ce fier dorique des temples d'Agrigente ou de Pestum.

Le goût recherché et conventionnel de cette époque mémorable sous tant d'autres rapports poussait au mépris de l'art simple et naturel. Raphaël, ce génie si vrai, et dont le goût est si délicat et si sûr, qui aurait pu voir les temples de la Grande-Grèce et de la Sicile, et qui vit le temple de Céré, plus voisin de Rome, réunit les personnages de son école d'Athènes sous un portique composite qui n'appartient à aucune époque.

Notre temps est tombé dans un contre-sens tout à fait opposé ; il oblige le prêtre catholique à célébrer les cérémonies de sa religion dans un parthénon moderne.

§ 3.

#### LES FLORENTINS.

Un architecte, un sculpteur et un peintre, Arnolfo di Lapo, Ghiberti et Giotto, forment une sorte de triade florentine et personnalisent le développement des arts dans la cité des Médicis, du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle.

Arnolfo di Lapo, comme Nicolas Pisano, son prédécesseur, et Brunelleschi, son contemporain, était à la fois grand architecte et grand sculpteur. Plus tard, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et son élève, Jules Romain, posséderont cette même universalité, qui, à l'origine de l'art ou à l'époque de sa renaissance, est le partage des vrais artistes. L'art n'étant pas un métier, mais le développement et l'application de facultés spéciales, les hommes qui le cultivent embrassent un horizon plus étendu et ne sont étrangers à aucune des manifestations du génie humain; non-seulement ils sont architectes, sculpteurs et peintres, mais encore musiciens et poètes, mécaniciens, ingénieurs, etc. Tels furent les Dédale, chez les Grecs; Nicolas Pisano, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, chez les Italiens. Ces facultés encyclopédiques n'appartiennent qu'aux peuples heureusement doués qui habitent les régions méridionales situées par delà le 45° degré de latitude. Chez les nations plus rapprochées du nord, l'esprit de calcul et de raisonnement tient lieu de l'imagination et du sentiment; un seul homme suffit à peine pour un seul art, et l'on arrive à une sorte de division mécanique du travail vraiment singulière. La sculpture devient un art complexe et réclame le concours de plusieurs hommes. Quand le statuaire, à l'aide du monteur et du mouleur, a terminé son modèle, le mouleur s'en empare; le metteur au point lui succède. Quelque-

fois même le mécanisme remplace la main de l'homme ou le metteur au point ; puis arrive le tour du fondeur ou du praticien, qui, d'ordinaire, ne s'arrêtent que lorsqu'il n'y a plus rien à faire.

Dans la peinture, l'abus ne peut être le même ; il existe cependant, et tel élève pourrait revendiquer une glorieuse part dans l'œuvre du maître. Nous ajouterons encore qu'il y a lieu de craindre que, avant peu, plus d'un peintre ne substitue le photographe au dessin. Alors c'en sera fait de l'art de la peinture.

Ghiberti, auquel Brunelleschi et Donatello, ses rivaux, décernèrent la palme dans le fameux concours qui eut lieu, à Florence, en 1401, pour l'exécution des portes de bronze du baptistère de Saint-Jean, fut à la fois architecte habile, peintre, fondeur et graveur de talent. Associé à Brunelleschi, en 1419, pour l'achèvement de l'église de Santa Maria del Fiore, il avait su s'effacer devant l'architecte, comme, lors du concours des portes du baptistère, l'architecte s'était effacé devant le sculpteur. Il se contenta d'exécuter la plupart des vitraux peints de la cathédrale, et, à l'exemple de Brunelleschi, il creusa surtout la veine qu'il sentait la plus puissante et la plus riche. Ses magnifiques portes du baptistère de Saint-Jean, que Michel-Ange jugeait dignes d'orner l'entrée du paradis ; les statues de saint Jean-Baptiste, de saint Matthieu et de saint Etienne, qu'il fit pour l'église d'Or San Michele, et qui aujourd'hui décorent en-

core cette église; les bas-reliefs de la châsse de san Zenobio, placés à Santa Maria del Fiore, sont des chefs-d'œuvre qui témoignent à la fois des progrès de l'art de la sculpture au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, et de la noble et savante direction donnée à cette école florentine qui allait aboutir à Michel-Ange. Le bas-relief principal de la châsse, qui représente le miracle de san Zenobio, est un chef-d'œuvre d'ordonnance et d'exécution. Nous recommandons à l'attention de nos jeunes sculpteurs la disposition des groupes de droite et de gauche que forme la foule des assistants.

Ghiberti fut l'un des maîtres de Masaccio. C'est le même système de noblesse, de largeur et de naturel chez le maître et chez l'élève. Les détails mesquins, les petits effets sont négligés. Il est curieux de rapprocher les fresques de l'église del Carmine des bas-reliefs de la châsse de san Zenobio et des portes du baptistère de Saint-Jean.

Giotto, qui laissa si loin Cimabué, son maître<sup>1</sup>, fut un génie unique pour son époque, plus étonnant peut-être au xiv<sup>e</sup> siècle que Raphaël au xvi<sup>e</sup> siècle. Architecte, il dirigea les travaux du campanile de Florence, monument d'un gothique si original<sup>2</sup>; sculp-

. . . . ed ora ha Giotto il grido,  
Si, che la fama di colui è oscura.

(DANTE, *Purg.*, ch. xi.)

<sup>1</sup> Giotto, dans l'architecture des édifices disposés au fond de ses compositions, mêle indifféremment l'ogive et le plein cintre; ainsi, dans la façade de la chapelle placée sur le second plan de la peinture, représentant l'ensevelissement de saint François, la porte du mi-

teur, il exécuta les bas-reliefs de ce monument et les statues qui le décorent à l'intérieur; mais c'est surtout comme peintre que cet artiste universel, comme tous ceux qui brillèrent à cette époque, est connu. Florence et l'Italie sont remplies de ses ouvrages. Ils durent surtout étonner ses contemporains, qui n'avaient pour point de comparaison que l'âge précédent. Pour les comprendre aujourd'hui, mais surtout pour les apprécier, il faut avoir fait son éducation d'artiste. On y reconnaît un sentiment de la nature délicat et précis, une simplicité de style qui touche presque à la grandeur, et une vivacité et une certaine puissance de coloris, abstraction faite du clair-obscur et de la perspective aérienne, vraiment merveilleuse pour l'époque. La plupart des peintres du xv<sup>e</sup> siècle se sont contentés de le copier. Quelques-uns, comme Taddeo Gaddi, Cavallini, André Orcagna, Simone Memmi, l'ont imité ou paraphrasé. Raphaël même lui a fait, plus tard, l'honneur insigne de lui emprunter des idées. Il est certain que, en exécutant l'immortel tableau de la Transfiguration, il se rappelait la peinture où Giotto a représenté le même sujet à Sainte-Croix de Florence. La disposition du tableau est semblable, et l'attitude du Christ et de ses disciples est presque la même.

lieu est de forme ogivale, tandis que les deux portes latérales sont en plein cintre. Cette indécision ne lui était pas personnelle; elle caractérise la première époque de la renaissance italienne.

Pendant tout le reste du **xiv<sup>e</sup>** siècle, l'art de la peinture a donc vécu sur Giotto, et, comme il arrive lorsque l'on imite, le progrès s'est arrêté. Au **xv<sup>e</sup>** siècle, un homme de génie apparaît et sort de l'ornière ; **Masaccio** remplit à lui seul l'intervalle de Giotto à **Raphaël**. Il manque la deuxième époque de la renaissance.

On attribue à **Masolino di Panicale (1400-1445)**, élève de **Ghiberti**, l'invention du clair-obscur, qu'il dut à l'habitude de modeler en terre les personnages de ses tableaux, et probablement de les disposer sous un certain jour, de façon à se rendre parfaitement compte du relief et du jeu de la lumière. **Masolino**, mort à trente-sept ans, eût peut-être pris la place de **Masaccio**, s'il eût vécu. Ses peintures de la chapelle **Brancacci**, dans l'église del **Carmin**e, sont infiniment supérieures à celles de **Spinello d'Arezzo** et de **Lorenzo di Bicci**, ses contemporains. Il semble que l'intervalle d'un siècle les sépare.

Vers le même temps (1420), **Paolo Uccello** faisait au dessin et à la peinture cette application des mathématiques qui a fait connaître les lois de la perspective. C'est à lui que doit être aussi attribuée l'invention des raccourcis, et non, comme l'a prétendu **Séroux d'Agincourt**, à **Melezzo de Forli**, qui travaillait quarante ans plus tard, et qui ne fit qu'exagérer le principe.

**Masaccio** profita de toutes les inventions de ses



devanciers, de l'imitation choisie de la nature de Giotto, de l'invention du clair-obscur de Masolino de Panicale et de l'application de la perspective de Paolo Uccello ; il y joignit l'accord de l'attitude et du jeu de la physionomie, avec le caractère et la situation des personnages, ou l'expression.

Ses peintures de la chapelle Brancacci, et particulièrement la condamnation de saint Paul et de saint Pierre, et le crucifiement de saint Pierre, sont des chefs-d'œuvre de composition et d'exécution. La science de l'expression y a atteint du premier coup ses dernières limites. Le Néron sur son trône, du premier de ces deux tableaux, est plein de cette majesté impériale qui convient au personnage; et semble détaché d'un bas-relief antique. Son attitude et son geste accusent cette énergie du persécuteur qui peut tout et qui veut être obéi. Dans le crucifiement de saint Pierre, le personnage vu de dos, qui considère en silence et la tête inclinée l'agonie du martyr, a toute la mélancolique dignité d'un personnage de Shakspeare. Son attitude exprime mieux que bien des gestes et des paroles toute la colère et la douleur contenue du disciple timide encore, mais qui bientôt sera prêt à témoigner comme l'apôtre expirant.

Les petites fresques de la même chapelle, et celles de l'église Saint-Clément, à Rome, qui représentent le martyr de sainte Catherine, ont un mérite égal et, pour l'époque, sont d'incomparables chefs-d'œuvre.

Masaccio mourut à quarante et un ans, Vasari dit à vingt-six <sup>1</sup>, dans toute la force de son talent. On suppose que ce fut par le poison. Son tombeau est placé près de ses chefs-d'œuvre, dans l'église del Carmine.

Cette chapelle, dit Vasari en terminant la vie de Masaccio, a été, jusqu'à nos jours, l'école où se formèrent une foule d'artistes; c'est là que vinrent étudier les peintres et les sculpteurs les plus célèbres : fra Giovanni da Fiesole, fra Filippo, Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrochio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticello, Léonard de Vinci, Pietro Perugino, fra Bartholomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, Ridolfo Ghirlandajo, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, le Granaccio, le divin Michel-Ange Buonarrotti, Raphaël d'Urbain <sup>2</sup>, etc. Nous nous arrêterons à ces deux noms, car ce sont les deux plus grands titres de gloire de Masaccio. Nous ne nous rendons

<sup>1</sup> L'épithaphe suivante, que cite Vasari, semble justifier son dire :

Masacci Florentini ossa  
 Toto hoc teguntur templo;  
 Quem natura fortassis invidia mota  
 Ne quandoque superaretur ab arte,  
 Anno ætatis eusæ XXVI,  
 Proh dolor! iniquissime rapuit,  
 Quod inopia factum forte fuit  
 Id honori sibi vertit.

<sup>2</sup> Vasari, *Vies des peintres*, etc., traduit par Léclanché et Jeanron, t. II, p. 135.

pas bien compte de ce que Michel-Ange a pu lui emprunter ; mais l'imitation de Raphaël est plus directe, souvent même elle est littérale. C'est ainsi qu'il a transporté dans les loges du Vatican les figures d'Adam et Ève, chassés du paradis terrestre, de l'église del Carmine, sans y rien changer. En les étudiant avec un certain soin, nous pouvons de même reconnaître, dans les grandes fresques de la même église, le principe des compositions des Stanze.

Si Masaccio a pris le premier rang dans l'école florentine et s'il a été si souvent et si glorieusement imité, c'est qu'avant tout il est créateur. Vasari a résumé ses mérites dans ce jugement, que la postérité a sanctionné : « Tout ce qui a été fait avant Masaccio n'était que peint ; tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même. »

§ 4.

MICHEL-ANGE.

Un fait des plus intéressants pour l'histoire de l'art s'est produit récemment à Paris <sup>1</sup>. Une collection de modèles et de maquettes, en cire ou en terre cuite, de quelques-unes des plus célèbres statues de Michel-Ange, Donatello, Jean de Bologne et autres grands sculpteurs florentins y a été apportée, l'an dernier,

<sup>1</sup> Janvier 1854.

par son propriétaire, qui cherchait à s'en défaire.

Disons d'abord que, au premier aspect, cette collection n'était rien moins que séduisante. Elle se composait, en effet, d'un certain nombre de petites figures en cire noire ou en terre cuite brune, la plupart mutilées. A l'une il manquait le bras, à l'autre la jambe ou la tête, souvent même la moitié du corps; le tout était poudreux et avait un aspect de vétusté fort peu attrayant. Mais, si l'on isolait chacun de ces morceaux et qu'on les étudiât avec l'œil de l'artiste, on était frappé de l'ampleur et de l'énergie du jet, du caractère grandiose de ces figurines de quelques pouces de proportion, et on reconnaissait aussitôt que les moindres de ces modèles offraient, en dépit des outrages du temps et de la mutilation qui les avaient frappés, une singulière valeur : ils avaient été jetés dans un moule à peu près perdu, dans le moule du génie. Pouvait-on élever des doutes sur l'authenticité du plus grand nombre, mais surtout des plus précieux morceaux de cette collection? Nous ne le pensons pas. Le certificat signé par des artistes en renom et les professeurs de l'Académie de Florence, au nombre desquels figurent MM. Bartolini, Bezzioli, Jesi, Carlo della Porta, Martellini, Berti, Migliarini et M. Dupré, Français établi à Florence, certificat qui était joint au catalogue de la collection, et dont les signatures sont triplement légalisées, n'était pas sans doute une pièce sans importance. Il offrait,

en effet, une sorte de constatation de l'exactitude des attributions indiquées au catalogue, faite par des hommes du pays tout à fait compétents et jugeant, après mûr examen, en parfaite connaissance de cause, et, — on devait le supposer, — n'arrivant à conclure en faveur de l'authenticité qu'à la suite d'une sorte d'enquête scientifique. Mais ce qui, pour nous, levait toute incertitude, et ce qui établissait cette authenticité mieux que tous les certificats émanant de toutes les académies du monde, c'était la tournure, c'était le seul aspect de ces morceaux, dont la plupart portaient le cachet du plus merveilleux talent.

Comment, maintenant, ces maquettes et premières inspirations, qui ne pouvaient présenter à des contemporains tout l'intérêt qu'elles nous offrent, ont-elles, du vivant de leurs auteurs, été préservées de cette destruction qui frappe inévitablement tant d'ouvrages analogues, qui passent du coin poudreux d'un atelier dans le panier du balayeur, et comment sont-elles venues jusqu'à nous ?

Vasari va répondre à cette question.

Ne nous apprend-il pas, en effet, dans sa *Vie de Michel-Ange*, qu'il avait en sa possession un des premiers dessins de ce maître illustre, qu'il devait à l'amitié de Francesco Granacci ? Ce dessin représentait des femmes copiées, d'après Domenico Ghirlandajo, par un de ses élèves, et dont Michel-Ange, âgé seulement de quatorze ans, avait remanié les contours

avec une plume, de manière à en faire une chose parfaite<sup>1</sup>.

Si ses élèves attachaient un grand prix à ses cartons et à ses moindres esquisses, Michel-Ange, de son côté, en était assez libéral. C'est ainsi qu'il avait donné plusieurs de ses cartons et de ses modèles en cire à Antonio Mini, un de ses élèves; qu'il envoyait un modèle en cire de l'Hercule étouffant Antée au chevalier Lione, qui avait fait sa médaille avec son portrait à la face, et au revers un aveugle conduit par un chien, avec cet exergue : *Docebo iniquos vias tuas*. Une autre fois, il donnait à Antonio, son serviteur, un grand groupe en marbre, représentant le Christ descendu de la croix, soutenu sur les genoux de la Vierge, qu'assistent Nicodème et une des Mariés. Il est vrai que, dans un moment d'impatience, il avait brisé cet admirable morceau, qu'il permit ensuite qu'on réparât à l'aide de ses modèles. Nous voyons, enfin, qu'une foule de dessins, d'esquisses et de cartons de Buonarotti existaient chez le duc

<sup>1</sup> Vasari ajoute que, en 1550, se trouvant à Rome, il montra ce dessin à Michel-Ange, qui le revit avec plaisir. — Nous en savions plus quand nous étions jeunes que dans notre vieillesse, lui dit modestement le grand homme. Michel-Ange avait alors soixante-seize ans. Nous voyons par là le soin religieux que mettaient les amis et les élèves de Michel-Ange à conserver chacun de ses essais. Plus tard, le culte ayant perdu de sa faveur, ces objets furent négligés et relégués dans quelque coin de collection, où ils sont restés enfouis et comme perdus pendant une longue suite d'années.

Cosme de Médicis, dans les années qui suivirent la mort de Michel-Ange.

Reconnaissons, en outre, que l'atelier du grand artiste fut plus d'une fois mis au pillage par des élèves peu scrupuleux. Vasari lui-même nous paraît, à cet égard, avoir eu la conscience assez large. N'est-ce pas lui qui, pour disculper l'Ammannato que Michel-Ange accusait du vol d'un grand nombre de ses dessins, lui disait assez naïvement que pour l'amour de l'art il se sentait capable de dérober tout ce qui sortait de ses mains ?

Voulant, toutefois, empêcher que d'autres ne se rendissent coupables de ces larcins, qui lui semblaient si naturels, il fit en sorte que, un an avant la mort de Michel-Ange, Cosme de Médicis s'entendit secrètement, avec le pape, par l'entremise de son ambassadeur, messer Averardo Serristori, pour qu'on eût soin d'inventorier et de mettre en sûreté les dessins, les cartons, les modèles et les projets que Michel-Ange laisserait, afin d'éviter que, au dernier moment, rien ne fût détourné.

Il est à regretter que, peu de temps avant sa mort, l'homme de génie, saisi d'un singulier scrupule, ait détruit un grand nombre d'esquisses et de dessins, ne voulant pas que l'on connût les moyens qu'il avait employés pour arriver à la perfection.

Quelque précieuses que fussent, pour ses contemporains et pour l'époque qui suivit, les moindres re-

liques du premier artiste de la renaissance, à la longue tout s'est détruit et a disparu. La collection dont nous nous occupons et deux ou trois modèles en cire, dont l'un a appartenu à Rubens, sont à peu près tout ce qui reste dans ce genre des essais et des premières pensées du grand sculpteur florentin.

Cette collection ne comprenait pas moins de douze morceaux attribués à Michel-Ange, et la plupart de ces attributions nous ont paru exactes.

Un petit David en cire est, à notre avis, le joyau le plus rare de cette collection. Ainsi que ces admirables petits bronzes que nous ont laissés les anciens, ce modèle, de 3 à 4 pouces de haut, accuse, mieux que tels colosses de plusieurs mètres de proportion, toute la puissance de l'art et les ressources du génie. Serait-ce la première pensée du David en marbre sculpté pour le gonfalonier Soderini qu'on voit aujourd'hui, à Florence, à la porte du palazzo Vecchio? Ou bien ne serait-ce pas l'esquisse d'un autre David en bronze commandé également à Michel-Ange par ce même gonfalonier, qui, à ce que nous assure Vasari, fut, plus tard, envoyé en France, où il s'est perdu? Cette statue paraît même n'être jamais parvenue à sa destination, car, à l'exception d'une lettre écrite par l'un des surintendants des finances sous les rois Louis XII et François I<sup>er</sup>, qui annonce son départ de Livourne, ni les histoires ni les mémoires du temps n'en font mention. Depuis, aucun indice



n'a révélé l'existence d'un ouvrage qui, sous ces princes, amis des arts, n'eût pas manqué de produire une certaine sensation.

Des différences essentielles dans l'attitude, dans le mouvement, dans le galbe plus vivant et plus svelte nous feraient pencher pour la dernière supposition. Quoi qu'il en soit, cette merveilleuse petite esquisse nous offre de précieuses révélations sur le mode de procéder de Michel-Ange et sur sa manière d'indiquer ou d'arrêter les diverses transformations qu'il faisait subir à son œuvre.

Une autre maquette en cire et quelques fragments en terre cuite qui se rattachent à la même statue nous montrent, d'autre part, la marche raisonnée de son génie, et les études suivies et graduelles auxquelles il se livrait avant de commencer son modèle, et témoignent de la rare conscience qu'il apportait à son exécution.

Cette maquette en cire, qui représente le squelette de la statue de David, a environ 40 centimètres de hauteur. Son attitude est celle que Michel-Ange a définitivement donnée à sa statue. Dans certaines parties, les os sont absolument dénudés; dans d'autres, l'artiste a poussé plus loin son travail préparatoire et a commencé à revêtir les os de muscles ou de fragments de muscles, se bornant, d'ordinaire, à l'étude de l'attache et du tendon.

Les terres cuites qui complètent cette étude préli-

minaire comprennent des bras et des jambes dont les muscles sont mis à nu. Quelques-uns de ces fragments appartiennent au David, tels que le bras allongé et une des jambes. Ces morceaux, exécutés et modelés avec la science et le laisser aller du génie, bien que réduits au tiers de la proportion naturelle, offrent une tout autre vérité que des morceaux qui seraient froidement moulés sur la nature. On croirait voir autant de membres écorchés qui auraient appartenu à une petite race d'hommes.

On savait que Michel-Ange s'était livré à une étude assidue de l'anatomie du corps humain, voulant connaître à fond les raisons de la configuration extérieure des muscles, de leurs rapports avec l'ossature, et des fonctions de chacun d'eux. Ces fragments curieux nous révèlent à la fois et la direction donnée par Michel-Ange à ces études et l'application qu'il savait en faire. Il est hors de doute que l'artiste, en les exécutant, avait la nature sous les yeux, et qu'il dut profiter de la facilité que lui donnait le prieur du couvent du Saint-Esprit, d'étudier d'après le cadavre. Nous comprenons, en les voyant, comment les hommes de cette trempe interprètent la réalité.

Ce squelette en cire et ces membres en terre cuite sont, sans doute, les éléments du grand modèle en cire que Michel-Ange exécuta pour le gonfalonier Soderini. Ce magistrat lui avait donné un bloc de marbre gâté autrefois par la maladresse de Simone de

Fiesole, et il avait promis d'en tirer un David colossal, armé de la fronde. Michel-Ange avait vingt-sept ans lorsqu'il commença, en 1501, cette statue, qu'il acheva en 1504, et qui fut placée, cette même année, sur la place de Signori. Il était donc à l'âge où les hommes de son tempérament ne reculent pas devant certains tours de force, et c'en était un de tirer une statue de cette importance d'un bloc défectueux. Au reste, cette statue, qui produisit, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, une si vive sensation, est loin d'être le chef-d'œuvre de Michel-Ange. Il semble même que l'artiste se soit dégoûté avant d'avoir terminé son œuvre, car un des pieds est resté à l'état d'ébauche.

On sait que le grand artiste fut chargé du périlleux honneur de fortifier Florence et de conduire les travaux de défense que la république expirante opposait à l'armée du pape. Michel-Ange s'acquitta de cette tâche en homme de génie ; aussi la défense fut-elle longue et vigoureuse. Nous aimons, dans cette occasion, à le voir, toujours artiste, s'ingéniant à trouver les moyens de garantir le campanile de San Miniato, clef de la défense, et qui était devenu le point de mire des assiégeants. Florence dut céder. Baccio Valori, gouverneur pour le pape, reçut l'ordre d'arrêter Michel-Ange et de le livrer au bargello ou chef des sbires. Il y allait de la tête du grand artiste; il fit ce que doivent faire, en pareille occasion, les

gens compromis ; il se cacha et laissa à la colère du pape le temps de se calmer. Clément VII aimait trop les arts pour persécuter pendant longtemps un homme tel que Michel-Ange. Il lui rendit sa protection, à la condition de continuer ses travaux à San Lorenzo. Michel-Ange, cependant, ne fut tranquille que lorsqu'il eut gagné l'amitié de Baccio Valori, et à cet effet il entreprit une petite statue en marbre d'Apollon. Nous avons sous les yeux la très-belle esquisse en cire de cette statue, qui fut longtemps perdue, et qui est aujourd'hui placée à la galerie de Florence.

La qualité la plus nécessaire à un souverain qui aime les arts et qui veut les protéger efficacement, c'est l'esprit de suite dans les entreprises, qui fait qu'on n'abandonne jamais un projet bien conçu, et dont l'exécution a été commencée, sans l'avoir conduit à bonne fin. La cohue des médiocrités, à laquelle trop souvent se joignent les hommes d'un talent supérieur, comme Bramante à l'égard de Michel-Ange, s'attache, d'ordinaire, à contre-carrer l'homme éminent, et ne réussit que trop souvent à paralyser ses facultés, à faire repousser ses plans les plus heureux et les plus hardis, et à faire échouer les entreprises dont la réussite eût fait la gloire de tout un siècle.

Quel malheur, par exemple, qu'une intrigue ait arrêté l'exécution des plans du tombeau de Jules II, tels que Michel-Ange les avait conçus ! Ce monument,

que devaient orner quarante statues et de nombreux bas-reliefs, eût été sans égal au monde. Le Moïse, la seule statue, destinée à sa décoration, que Buonarrotti ait achevée, peut nous donner une idée de la suite de chefs-d'œuvre que nous a fait perdre le caprice ou l'irrésolution d'un pape, digne, cependant, de comprendre Michel-Ange.

Il est vrai que, tandis que l'intrigue agissait et que ses ennemis s'agitaient, Michel-Ange, génie hautain et solitaire, se renfermait dans son atelier et, tout entier à la méditation et à l'étude de son œuvre, ne songeait guère à se défendre.

On sait le terrible éclat qui suivit le premier soupçon qu'eût le grand artiste de son commencement de disgrâce, sa sortie du palais, dont un valet lui avait refusé l'entrée, et sa fuite de Rome.

Au nombre des morceaux attribués à Michel-Ange dans la collection dont nous nous occupons se trouve une petite maquette, en cire, d'une figure de la Victoire. Cette esquisse est peut-être la première idée d'un des deux groupes placés dans les niches à droite et à gauche de la porte centrale du monument. Ces groupes représentaient une Victoire debout, foulant aux pieds un esclave. Le seul de ces groupes qui ait été achevé est placé aujourd'hui au palazzo Vecchio, à Florence; c'est une Victoire virile.

Une autre petite esquisse en cire, d'une rare énergie, qui représente Télamon, appartenait aussi au

tombeau de Jules II. Ce personnage, ainsi que les deux statues d'esclaves qui furent si longtemps perdues <sup>1</sup>, et qui font aujourd'hui partie de la nouvelle collection du Louvre, étaient enchainés aux pilastres destinés à soutenir le faite du monument.

Vasari et Condivi nous ont raconté avec détail la vie de Michel-Ange, et nous ont donné de nombreux renseignements sur ses habitudes d'artiste. Mais les moindres de ces esquisses jettent des lumières tout aussi vives que ces récits des biographes sur les procédés d'exécution de ce grand sculpteur, sur les tâtonnements de son génie, sur sa fougue sans égale quand son projet était arrêté.

Par une heureuse et singulière coïncidence, tandis que l'on retrouvait ces témoignages irrécusables du soin merveilleux que Michel-Ange apportait à l'exécution matérielle de ses ouvrages, son esthétique tout entière nous était fortuitement révélée. De sorte que, aujourd'hui, le plus vigoureux génie qui ait illustré l'époque de la renaissance des arts n'a plus de secrets pour nous.

Un de ces habiles et patients imagiers du xvi<sup>e</sup> siècle, qui dépensaient peut-être, pour orner les pages d'un manuscrit, une somme de talent et de génie égale à celle que tel peintre en renom employait à la décora-

<sup>1</sup> Michel-Ange donna ces statues, dans l'état où on les voit aujourd'hui, à Ruberto Strozzi, qui en fit présent au connétable de Montmorency.

tion d'un édifice, François de Hollande visitait l'Italie vers 1549. A Rome, il s'était lié d'amitié avec Michel-Ange, au déclin de sa carrière, et, pendant tout le temps qu'il y séjourna, il vécut dans l'intimité du grand artiste. De retour à Lisbonne, sa patrie d'adoption, François de Hollande mit par écrit les conversations qu'il avait eues avec l'illustre maître, Vittoria Colonna et autres personnages célèbres de l'Italie. Ce sont ces dialogues, conservés en manuscrit dans la bibliothèque de Jésus, à Lisbonne, que M. de Raczynski a recueillis et publiés.

Ces pages, peu nombreuses, nous donnent une haute idée de la culture intellectuelle d'une époque fameuse à juste titre. On comprend sur-le-champ que, se développant au milieu d'hommes intelligents, passionnés, si capables d'apprécier les efforts de ceux qui les cultivaient, si portés à les encourager, les arts, à cette époque, aient brillé du plus vif éclat.

Valère de Vicence, excellent graveur en médailles; Lactance Tolomei, Vittoria Colonna, marquise de Pescaire; don Jules de Macédoine, célèbre enlumineur; François de Hollande et quelques autres personnages considérables sont réunis dans l'église Saint-Sylvestre, pour entendre une lecture des épîtres de Saint-Paul que doit leur faire le frère Ambroise de Sienne.

Vittoria Colonna entame la conversation en disant à François de Hollande qu'elle est certaine qu'il ai-

merait mieux entendre maître Michel-Ange prêcher sur la peinture que l'allocution de frère Ambroise.

François de Hollande feint d'abord d'être blessé qu'on puisse supposer qu'il n'entende et ne sache rien qu'en matière de peinture, et laisse, toutefois, percer le désir qu'il aurait d'entendre Michel-Ange. La marquise dépêche sur-le-champ un de ses serviteurs pour inviter Michel-Ange à venir perdre une partie de la journée avec elle et ses amis.

Michel-Ange, que le valet a rencontré aux abords de Saint-Sylvestre, comme il cheminait par la via Esquilina, causant avec Orbino, son broyeur de couleurs, arrive sur ces entrefaites. Mais, comme Michel-Ange avait horreur de parler de son art, surtout devant un peintre, la marquise, qui veut s'assurer de sa personne, engage la conversation avec beaucoup de finesse et d'esprit, évitant de toucher le point délicat. Enfin, après de longs détours et de gracieuses circonlocutions, Vittoria aborde la question, et Michel-Ange, faisant exception en faveur de la maîtresse de ses pensées, consent à exposer les idées qu'il tient ordinairement si secrètes.

La science du dessin ou *du trait*, de ce que nous appellerions *la ligne*, est pour lui l'essence même de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, en un mot de tout genre de représentation de la nature, ainsi que la racine des sciences. Celui qui parvient à s'en rendre maître possède un véritable trésor. Il



peut exprimer à volonté toutes ses idées et donner à sa pensée les proportions et la couleur qui lui conviennent.

La peinture doit être la plus parfaite imitation de l'ouvrage de Dieu. Que ce soit un poisson, un oiseau du ciel ou toute autre créature, on n'est vraiment peintre que si on donne à l'objet qu'on veut représenter le degré de perfectionnement qu'il mérite. Pour cela, il n'est besoin ni d'or, ni d'argent, ni de couleurs précieuses. Il suffit d'une plume, d'un crayon ou d'un pinceau chargé de noir et de blanc. « Imiter parfaitement chacun de ces objets, dans son espèce, me semble n'être autre chose que le désir d'imiter Dieu dans ses actions, ajoute Michel-Ange. Néanmoins, dans la peinture, les choses les plus nobles et les plus dignes d'attention seront celles qui formeront des représentations plus élevées et qui demanderont le plus de délicatesse et de science. Quel est l'idiot qui ne trouvera pas le pied de l'homme plus noble que son soulier, et la peau plus belle que la laine des brebis dont on fait ses vêtements? Ce n'est que par degrés que l'on arrive à connaître le mérite de chaque chose..... Je veux dire à ceux qui l'ignorent qu'il faut graduer le mérite selon le travail et selon les difficultés. On a dit qu'en Flandre on peint parfaitement bien les étoffes et les arbres, et qu'en Italie on fait mieux le nu, qu'on y connaît mieux les proportions..... On peut reconnaître le savoir d'un

habile homme par la crainte avec laquelle il entreprend ce qu'il entend le mieux, et de même l'ignorance d'un autre par la téméraire hardiesse avec laquelle il remplit ses tableaux de ce qu'il ne comprend pas. Vous trouverez tel excellent maître qui, n'ayant jamais fait qu'une seule figure, a mérité un plus grand renom et un plus grand honneur que tel qui a couvert mille toiles... Une chose vous paraîtra plus surprenante encore, c'est qu'il suffit qu'un artiste ait tracé un simple profil, comme s'il commençait un ouvrage, pour que vous reconnaissiez en lui un Apelles ou un mauvais peintre, selon qu'il sera l'un ou l'autre. Celui qui s'y connaît n'aura pas besoin d'employer plus de temps ou d'examen. Une seule ligne droite tracée par Apelles fut reconnue aussitôt comme son œuvre par Protogène. »

Michel-Ange, répondant, plus tard, à une question de maître François de Hollande, s'exprime en ces termes : « Je veux vous dire une chose essentielle à l'égard de notre art, et je crois que vous y attacherez toute l'importance qu'elle a réellement. Dans les œuvres de peinture, ce que l'on doit chercher avec les plus grands efforts, c'est de faire en sorte que, après y avoir employé beaucoup de travail et de temps, elles aient l'apparence d'être faites vite et sans peine... Plutarque raconte, dans son livre *De liberis educandis*, qu'un mauvais peintre montra un tableau à Apelles en lui disant : Cet ouvrage est de ma main ;

je viens de le faire en un moment. A quoi celui-ci répliqua : Je l'aurais reconnu pour tel, sans qu'il fût besoin de me le dire, et je m'étonne que tu n'en fasses pas un plus grand nombre chaque jour. »

Michel-Ange ajoute autre part : « Peu de personnes savent faire une différence entre l'homme qui n'a du peintre que les pinceaux et les couleurs, et les grands artistes, qui n'apparaissent qu'à de rares intervalles. De même qu'il y a des gens appelés *peintres* sans qu'ils méritent ce nom, de même il y a des peintures qui n'en sont pas. Ce qui vous étonnera encore plus, c'est que le mauvais peintre ne peut, ne sait et ne désire pas, dans son imagination, faire de bonne peinture, parce que, d'ordinaire, son ouvrage est conforme à sa pensée. S'il savait former, dans son esprit, des images grandes et correctes, il ne pourrait avoir la main tellement gâtée, qu'il ne montrât au dehors quelque indice de sa bonne volonté ; mais il n'y a que l'esprit qui puisse pénétrer toute la profondeur de cette science et qui soit capable d'y obtenir de grands résultats. »

Lactance Tolomei s'élevant contre la négligence avec laquelle certains artistes représentent les images des saints, de sorte que, au lieu d'exciter à la dévotion et aux larmes, ils provoquent le rire, Michel-Ange l'approuve dans des termes qui nous montrent comment le peintre de la chapelle Sixtine comprenait la peinture religieuse :

« Pour imiter en quelque partie l'image vénérable de Notre-Seigneur, il ne suffit pas qu'un maître soit grand et habile ; je soutiens qu'il lui est nécessaire d'avoir de bonnes mœurs ou même, s'il était possible, d'être saint, afin que le Saint-Esprit puisse inspirer son entendement. Nous lisons qu'Alexandre défendit, sous de grandes peines, qu'aucun peintre le représentât, excepté Apelles, parce qu'il le jugeait seul capable de reproduire sa figure empreinte d'une telle sévérité et d'une telle noblesse d'âme, qu'elle ne pouvait être regardée par les Grecs sans mériter leurs éloges, et par les barbares sans leur inspirer de la crainte et de la vénération. Si un homme, formé de poussière, fit une telle loi à l'égard de sa personne, avec combien plus de raison les princes ecclésiastiques ou séculiers devraient-ils avoir soin de ne permettre qu'aux plus illustres artistes de leurs États de peindre la bénignité et la douceur de notre Rédempteur, ou la pureté de Notre-Dame ou des saintes. »

Nous ferons remarquer que, en général, l'esthétique de Michel-Ange est toute d'application, et qu'il s'occupe, d'ordinaire, de l'exécution, du procédé et de la forme, sans remonter à la nature même de la pensée, à son origine ou à son essence. Ce vigoureux génie, qui substitua un nouvel idéal, l'idéal chrétien, à l'idéal des anciens, ne semble pas s'être préoccupé le moins du monde de ce que c'était que le génie, de ce que c'était que l'idéal. Il recommande nom-

bre de fois l'imitation exacte de la réalité et ne semble pas s'être rendu compte de ce que c'était que l'imitation. Pour imiter, il ne suffit pas d'être exact ; il faut savoir interpréter : on ne reproduit parfaitement la nature qu'à cette condition. Or l'interprétation de la réalité par le génie, c'est l'idéal ; cette interprétation, appliquée à la réalité choisie ou à la beauté, constitue le beau idéal.

Michel-Ange ne paraît pas avoir connu ces lois, qu'il a si magnifiquement appliquées. C'est que ce grand artiste, homme de génie avant tout, c'est-à-dire doué de la rare faculté d'exprimer l'idéal, manquait de cette propriété de le percevoir, qu'on appelle *le goût*. Pour être homme de goût, il suffit, en effet, de sentir, de percevoir et de juger. L'homme de génie remplace le jugement par l'invention, qui n'est autre chose que l'imagination appliquée. Il ne se borne pas à sentir et à percevoir, il conçoit et reproduit ce qu'il a conçu ; il passe de la pensée à l'action, de la contemplation à la création ; il imite le souverain Être autant qu'il est donné à l'homme de le faire, et, soutenu par son souffle suprême, il atteint à ces zones sublimes qui n'appartiennent plus à la terre, et se place, en quelque sorte, entre le Créateur et la créature.

Michel-Ange, on doit le reconnaître, a prêché par l'exemple, et ses œuvres ont justifié ses préceptes. Il a pu se tromper, pécher par excès ; il n'a jamais rien

**négligé. Ce ne sont pas les génies de cette trempe qui se contentent d'à peu près. Vasari nous apprend que son maître recommençait jusqu'à douze fois certaines figures dont l'expression ne le satisfaisait pas. Ce fut dans une des étranges colères que lui inspirait cette difficulté à se contenter qu'il brisa ce groupe de quatre figures colossales représentant le Christ descendu de la croix, auquel il avait travaillé tant d'années. Que de statues ne laissa-t-il pas inachevées, parce qu'elles ne satisfaisaient pas aux conditions du rare et terrible idéal qu'il s'était proposé. Mais aussi, quand il avait rencontré juste et qu'il avait trouvé l'expression qui traduisait exactement sa pensée, voyez quel amour il apportait à l'exécution de son œuvre, quel soin il donnait aux moindres détails! L'immense fresque du Jugement dernier est terminée dans toutes ses parties, comme le carré de vélin du miniaturiste. Le marbre de la statue de Moïse, modelé avec une si admirable vigueur, a tout le poli de l'ivoire.**

Comme exemple des tâtonnements de Michel-Ange, nous pourrions citer encore, dans la collection qui nous occupait tout à l'heure, le modèle en cire de la statue en bronze de Marsyas écorché, qu'on voit aujourd'hui à la galerie de Florence, et qui est attribuée au grand statuaire. Cette petite maquette, de quelques pouces de hauteur, et à laquelle il manque un bras, nous paraît de beaucoup supérieure au bronze

de Florence, qui pourrait bien n'être que la copie d'un élève, exécutée d'après ce petit modèle, sauf les variantes de la médiocrité.

Nous mentionnerons également une statuette en terre cuite d'une femme nue, qui n'est qu'un modèle très-faible de la *Nuit* du tombeau des Médicis, et qui, dans le catalogue de cette collection, devrait être accompagnée d'un double point de doute.

Le groupe d'Hercule et Cacus, esquisse en terre cuite, est considéré comme l'un des nombreux projets, du pendant au David, que Michel-Ange étudia. Ce groupe devait être placé de l'autre côté de la porte du palazzo Vecchio, à la place où on voit aujourd'hui le groupe de Baccio Bandinelli, représentant le même sujet. Vasari nous apprend que Clément VII, successeur de Léon X, fit préférer à Michel-Ange son ambitieux rival.

Michel-Ange a exécuté un bas-relief représentant Hercule combattant les centaures. C'est, je crois, l'un de ses premiers ouvrages. Il y a dans cette collection d'esquisses florentines une petite maquette en cire, d'une énergie extraordinaire, représentant Hercule tuant Nessus, qu'on attribue à Jean de Bologne, et qui pourrait bien n'être qu'une réminiscence du bas-relief de Buonarrotti.

Michel-Ange a traité souvent ce sujet d'Hercule, qui devait plaire à son génie énergique, et qui ne reculait pas devant certaines exagérations musculaires.

Dans sa jeunesse, il avait exécuté une statue en marbre d'Hercule qui avait 4 brasses de hauteur. Cette statue fut envoyée en France. Qu'est-elle devenue ? On l'ignore. Peut-être, un jour, la retrouvera-t-on comme ces statues d'esclaves qui sont au musée de la sculpture moderne du Louvre.

Mais le morceau le plus précieux de cette collection est un torse de femme en cire de quelques centimètres de proportion. On retrouve toute l'énergie du maître dans cet admirable fragment, qui ne rappelle, du reste, aucun de ses ouvrages connus.

A ces études de Michel-Ange sont joints beaucoup d'autres modèles de maîtres fameux, tels que Donatello, Jean de Bologne, Sansovino, etc. Chacune de ces esquisses a sa valeur ; car on reconnaît, dans chacune d'elles, tout le génie de la grande école de ces sculpteurs florentins qui surent interpréter la nature d'une manière à la fois si vigoureuse et si élégante.

§ 5.

RAPHAËL.

Raphaël n'a peut-être jamais eu d'adorateurs plus fervents ni de détracteurs plus passionnés que de nos jours. Nous laisserons de côté ces derniers, sauf à leur dire, plus tard, toute notre pensée. Nous ne nous occuperons que de ceux qui ont la foi. A leur tête se



place l'un des princes de la peinture moderne. Raphaël, pour lui, c'est l'intelligence la plus vive et la plus heureuse, l'organe le plus délicat et le plus complet appliqués à la représentation des œuvres du Créateur ; c'est la dernière expression de l'art.

Il est curieux de voir M. Eugène Delacroix, qui a écrit sur Raphaël des pages très-délicatement pensées, partager de tout point l'avis de M. Ingres. Si d'une ligne droite on fait un cercle, les deux extrémités se rencontrent et ne forment qu'un même point. Raphaël est le point de rencontre de MM. Ingres et Delacroix.

Raphaël, ce génie charmant, se manifestant dans toute sa grâce et toute sa délicatesse à la même époque et à côté du terrible et abrupt Michel-Ange, semble un suprême effort que la nature a voulu faire pour nous donner la mesure de la richesse et de la fécondité du génie italien au moment de la renaissance des arts.

Vasari a très-heureusement caractérisé le génie de ces deux grands artistes, dont l'un semble n'être apparu que pour compléter l'autre.

« Le gracieux Raphaël Sanzio d'Urbin, nous dit-il, offre une des preuves les plus éclatantes de la munificence du ciel, qui parfois se plaît à accumuler sur une seule tête les grâces et les trésors qui suffiraient à la gloire de plusieurs. Il était doué de cette modestie et de cette aménité que l'on rencontre chez les hommes qui à une grande bienveillance savent join-

dre une affabilité et une douceur de mœurs qui plaisent universellement. La nature fit ce présent au monde lorsque, vaincue par le génie sublime et terrible de Michel-Ange Buonarroti, elle voulut l'être aussi par l'art et l'amabilité de Raphaël. Jusqu'alors les artistes semblaient poussés par une espèce de délire et de sauvagerie, qui non-seulement les rendait excentriques et bizarres, mais encore les plongeait dans les ténèbres du vice, et les privait de l'éclat et de la splendeur des vertus, qui seules rendent les hommes immortels.

« Il était donc bien juste que, par opposition, elle fit briller dans Raphaël les plus rares qualités du cœur et de l'esprit, la grâce, l'amour de l'étude, la beauté, la modestie, et cette exquise honnêteté qui suffirait pour cacher les vices les plus honteux et les taches les plus fortes. Aussi osons-nous dire que ceux à qui une semblable part échoit ne sont point des hommes, mais des dieux mortels, s'il est permis de s'exprimer ainsi; et nous aimons à croire que ceux qui laissent sur cette terre un nom célèbre et honoré doivent espérer du ciel une récompense digne de leurs travaux et de leur mérite <sup>1</sup>. »

Nous compléterons ce jugement sur Raphaël en citant une des meilleures pages qui aient été écrites sur l'incomparable artiste. La fécondité et la force

<sup>1</sup> Vasari, traduction de MM. Lécianché et Jeanron, t. I, p. 208.

d'expansion et d'assimilation de ce génie universel y sont heureusement appréciées.

« L'art romain se résume admirablement dans Raphaël. Quoi de plus majestueux et de plus aimable ! Quoi de moins distrait et de plus actif que le génie de ce grand homme ! Voyez d'abord sa prodigieuse universalité. Il est présent à tout, il use de tout ; il n'ignore rien, il ne néglige rien. A chaque nouvelle idée qui surgit il ouvre une large carrière ; à chaque nouvel auxiliaire il crée une existence et distribue du travail. Il applaudit aux essais de la gravure, admire Albert Durer, l'excite et veille à ses intérêts. Il forme et sustente Marc-Antoine. Il invente pour Jean d'Udine, pour Morto da Feltre, pour Polydore de Caravage et Mathurin de Florence son magnifique et inimitable système d'arabesques et de décorations. Il envoie ses précieux cartons d'Hamptoncourt aux manufactures flamandes, auxquelles il donne, en surcroît, Van Orley de Bruxelles et Coxis de Malines, ses habiles élèves, qu'il a formés pour les diriger. Enfin, pour tout métier qui s'est rapproché de l'art et qui demande une application, Raphaël sait se doubler ; il déverse sur chacun d'eux les trésors de son génie. Ses dessins ne font faute ni aux émaux de Faenza, ni aux marqueteries de Vérone, ni aux vitraux des peintures de Marseille.

« Mais ce n'est pas tout. Ce grand homme, qui remue aussi fortement les autres par son activité,

réagit sur la conscience avec autant d'empire que sur lui-même. Aussitôt qu'il voit Rome, il se hausse pour elle, il s'agrandit pour la mission qu'elle lui inspire ; il rejette aussitôt ce qu'il y a de particulier, d'étroit et de local dans son sentiment de la forme, dans son intelligence de l'idée. Aussitôt qu'il a pris possession des travaux du Vatican et mis la main aux fresques de la Segnatura, il abandonne pour toujours les types frêles, les dispositions timides, l'exécution minutieuse que la dévotion donnait à Pérouse ; il renonce aux types mélancoliques, aux compositions bizarres, à l'exécution austère que Florence empruntait à la théologie du Dante. Il s'aide de toute sa facilité et de toute son intelligence pour exprimer avec plus de splendeur et de force, plus de grâce et de liberté l'exubérance du catholicisme romain. Il relie la chaîne des temps, des croyances, des nations ; il pousse pêle-mêle, dans ses immenses compositions, toute l'antiquité et toute la chrétienté. Il met en regard, sans blesser ni l'œil, ni l'esprit, ni le goût, ni les hautes convenances, les saints docteurs de l'Église et les sages du paganisme, Zoroastre, Socrate, Aristote, Platon, Diogène, saint Augustin, saint Jérôme, saint Thomas, Scott et Savonarole. Il assied sur le Parnasse Homère et le Dante, Virgile et Pétrarque, Ovide et Boccace, Tibulle et Tebaldeo <sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Commentaires de M. Jeanron sur la *Vie de Raphaël*, par Vasari.

On a souvent parlé des différentes évolutions du talent de Raphaël, et on les a limitées à trois principales, que l'on a appelées ses trois manières. Il nous semble, au contraire, que, à partir de la seconde époque ou de ce que nous appellerons *l'émancipation de son génie*, toute manière cesse, et que les phases ou les modifications de son talent se diversifient et se multiplient comme ses ouvrages. La première époque seule est bien tranchée ; elle appartient à l'âge précédent. Le jeune et divin Raphaël a conservé les traditions de Pietro Vanucci, son maître, et de son père, Giovanni Sanzio. Mais bientôt, moins fidèle aux enseignements du maître que ses condisciples Paris Alfani et Louis d'Assise, il incline vers cette souplesse et cette gracieuse abondance qui, plus tard, caractériseront ses ouvrages. Son style, à cette première époque, ne se distingue guère de celui du Pinturicchio, son condisciple, qui tend, comme lui, à s'émanciper, que par un caractère de noblesse et d'idéale élégance que les compositions plus réelles, mais également charmantes, de son émule n'offrent pas toujours. Le *Sposalizio* que l'on voit aujourd'hui à la galerie Bréra, à Milan, est le chef-d'œuvre de cette première manière, gracieusement naïve. Les contours cernés par un trait, le coloris blond, translucide, mais sans relief, rappellent les compositions

*Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, par Giorgio Vasari ; traduction et commentaires de MM. Léclanché et Jeanron, t. IV, p. 271.

séraphiques du Pérugin. La Vierge dite *la belle jardinière*, du musée de Paris, et la *Vierge au chardonnet*, du musée de Berlin, sont conçues dans le même style, légèrement modifié, déjà plus souple, mais rappelant toujours la double tradition du père et du maître.

Masaccio et Léonard de Vinci paraissent avoir déterminé l'émancipation de Raphaël ; leur influence se fait surtout sentir dans les premières compositions de la seconde manière du peintre d'Urbino, bien que, ainsi que nous l'avons dit, cette manière varie avec chaque tableau, et que le résultat des nouvelles études anatomiques auxquelles, à l'exemple des maîtres florentins, mais surtout de Michel-Ange, Raphaël a cru nécessaire de se livrer devienne, chaque jour, plus apparent. Aux formes rondes et sans accent des personnages du Pérugin il substitue des formes plus réelles. L'ossature, les muscles, les tendons, et jusqu'aux réseaux des veines, sont indiqués, sans toutefois sacrifier l'idéal. Son génie curieux s'efforce en même temps de dérober aux peintres de Venise et de Bruges, et à fra Bartholomeo, son émule, le secret de leurs splendides palettes. Ses grandes saintes familles, ses belles madones, et particulièrement les vierges aux poissons et au candélabre, et la madone de Saint-Sixte, qu'on voit au musée de Dresde, datent de cette époque. Ce dernier tableau, composé pour servir de modèle de bannière, a toute cette gran-

deur et cette sévérité qui doivent imposer à la foule. Il n'est pas jusqu'au regard de l'enfant Dieu qui ne soit plein d'une sorte de fierté souveraine. On sent, à l'attitude de la Vierge, mère d'un Dieu, et à la fixité de son regard, qu'elle a conscience de sa mission sur-humaine, et qu'elle ne tient plus à la terre. Bientôt le talent du maître se déroule dans toute son ampleur et toute sa fécondité. Les *loges*, les grandes compositions des *stanzes*, les fresques mythologiques du palais Chigi, le saint Michel terrassant le démon, le Spasimo <sup>1</sup>, la Transfiguration sont autant d'immortels chefs-d'œuvre que distinguent chacun des qualités différentes, et qui appartiennent à son talent complètement émancipé.

On est étonné de tout ce que Raphaël a produit

<sup>1</sup> Le Portement de croix, connu sous le nom de *lo Spasimo*, qu'on voit aujourd'hui au musée de Madrid, fut exécuté pour le monastère des frères du mont Oliveto, à Palerme. Ce tableau a subi de singulières vicissitudes. Lorsqu'il fut achevé, le vaisseau qui le portait à Palerme fit naufrage. Tout périt, hommes et marchandises; le tableau seul échappa. La caisse qui le renfermait, portée par les courants presque sur la côte de Gènes, y fut repêchée, et on trouva la peinture intacte. — Les vents et la mer semblaient avoir voulu respecter sa divine beauté, dit Vasari. Instruits de cet événement, les moines de Palerme réclamèrent leur tableau. Il fallut l'intervention du pape pour que la restitution eût lieu. Plus tard, ce tableau fut enlevé secrètement au couvent de Palerme par Philippe IV, qui le fit passer en Espagne, et qui indemnisa le couvent par une rente de 1,000 écus. Transporté à Paris en 1810, le Spasimo fut remis sur toile en 1816, et retourna en Espagne. Le Spasimo a été gravé, en 1519, par Augustin Vénitien, et de nos jours par Toschi et Masquellier.

dans sa vie, si courte et si diversement occupée. Qu'il ait employé la main de ses élèves, cela ne nous paraît pas douteux ; mais quelle merveilleuse direction ne sut-il pas leur donner, et comment est-il parvenu à leur faire produire des chefs-d'œuvre qu'on ne peut distinguer des ouvrages qui sont tout entiers de sa main ? A l'origine des arts , on eût fait de Raphaël une sorte de personnage mythique comme les Dibutade et les Dédale.

Pourquoi Vasari , au lieu de nous décrire longuement toutes ses productions qui existent encore, et que la gravure a mille fois reproduites, n'est-il pas entré dans ces détails précis et circonstanciés qui font connaître l'homme et l'artiste ?

Les procédés matériels d'exécution de l'illustre maître, ce qu'on peut appeler le mécanisme de l'art, nous eussent peut-être donné la raison de son inépuisable fécondité. Une imagination riche et facile, un technique constant et assuré, et la meilleure distribution du temps, sont, pour le talent, de précieux auxiliaires, et lui permettent de se développer et de porter tous ses fruits. Raphaël connaissait le prix du temps, et, cependant, que de moments n'a-t-il pas perdus auprès des femmes, qu'il aima passionnément ! Vasari nous assure que ses amis, à cet égard, lui montrèrent une condescendance et une complaisance fatales. Il nous raconte, à cette occasion, que, au moment où Raphaël commençait à peindre la loge



du palais d'Agostino Chigi, son intime ami, il devint amoureux, et que les charmes de sa maîtresse lui faisaient négliger ses travaux. Agostino, désespéré de ses retards, employa les prières et les exhortations, et se servit de tous les expédients pour déterminer cette femme à demeurer, avec Raphaël, dans le lieu même où il travaillait. Grâce à cet arrangement, l'ouvrage parvint à sa fin<sup>1</sup>.

Faut-il s'étonner que l'illustre artiste, victime de ces combinaisons funestes, soit mort à trente-sept ans; consumé par la double ardeur du plaisir et du travail ?

Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci sont les trois plus grandes figures d'artistes de la dernière époque de la renaissance. Chacun d'eux cultiva toutes les branches de l'art, et avec succès. Michel-Ange et Léonard de Vinci eussent été de grands poètes et de grands écrivains, s'ils n'eussent été les premiers artistes de leur époque. Il s'en est peu fallu que ce dernier ne se plaçât immédiatement après Michel-Ange et ne prit le pas sur Raphaël. Il ne lui manqua, pour cela, que de vivre un peu plus pour lui-même, de savoir, au besoin, s'isoler et se défendre des avances des grands seigneurs, comme Raphaël sut le faire. Il lui manqua aussi un amour profond et dominant pour un art quelconque, auquel il subor-

<sup>1</sup> Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs, etc.*; traduction de MM. Lélanché et Jaaron, t. IV, p. 241.

donnât ses autres goûts, et au besoin ses autres passions : l'amour de Michel-Ange pour la statuaire, de Raphaël pour la peinture. La fameuse composition du Cénacle et les tableaux, en si petit nombre, qu'a laissés Léonard de Vinci peuvent le disputer aux meilleurs ouvrages de Raphaël. Le jet est moins abondant, l'exécution moins souple, moins riche ; mais le sens est plus profond et le caractère plus marqué. Toutefois ces rares chefs-d'œuvre ne suffisent pas pour remplir une aussi longue carrière que celle fournie par Léonard de Vinci. C'est que, tandis qu'il se livrait à cet art de la peinture, qui n'était, pour lui, qu'une sorte de distraction, il sculptait une statue équestre de proportion colossale, écrivait des traités sur la physique et les arts, canalisait le Milanais, se rendait compte des causes de la couleur bleue des ombres et de la lumière cendrée de la lune, indiquait les diverses applications que l'on pouvait faire de cette force qui devait dormir encore trois siècles, et qu'on appelle *la vapeur*. Courtisan d'abord, puis écrivain, statuaire, ingénieur, astronome, physicien, Léonard disséminait ses forces, tandis que Raphaël les concentrait sur un seul objet, multipliait les chefs-d'œuvre, et, malgré sa courte existence, atteignait à cette limite suprême de la perfection et de la beauté qu'on n'a pas encore dépassée.

Raphaël, comme Masaccio, est mort dans la force

de l'âge et du talent, tué par le plaisir et par une erreur de médecin. Giorgione, son contemporain, qui eût été le plus grand peintre de l'école vénitienne s'il eût vécu, est mort d'amour à trente-quatre ans, neuf années avant Raphaël ; *Morto da Feltre*, un de ses élèves, lui avait enlevé sa maîtresse. Nous doutons fort que Raphaël ait jamais connu cet amour qui tue, cet amour comme les modernes l'ont compris ou inventé, l'amour de *Werther* ou de la religieuse portugaise.

Son caractère était trop sociable et trop poli, son existence trop brillante, sa vie trop occupée pour qu'il pût aimer profondément ; l'amour moderne est un fruit du loisir et de l'isolement.

Raphaël ne connut que cet amour physique auquel l'antiquité avait sacrifié. Le peintre de *Psyché* et de la *Galatée* aima comme les Grecs avaient aimé, comme *Apelles* et *Zeuxis*, ses aïeux. Dans les bras de la *Fornarina*, il lui redisait, comme *Catulle*, le sublime poète des sens, à *Lesbie* :

Da mihi basia mille, deinde centum,  
Dein mille altera !

Et ce sont ces mille baisers qui ont tué l'aimable grand homme.

Ceux qui condamnent les ouvrages des derniers temps de Raphaël comme entachés de paganisme

n'ont donc point tout à fait tort. Mais l'orthodoxie, si essentielle en matière de dogme, n'est, en ce qui touche les arts, que d'une importance très-secondaire. Vouloir astreindre l'art aux prescriptions rigoureuses du catholicisme, c'est le ramener aux naïves et incorrectes ébauches des catacombes. Nous avons prouvé, dans l'occasion, quelles étaient nos sympathies, nous dirons plus, notre respect, pour ces commencements de l'art, et cependant nous n'hésitons pas à proclamer que nous préférons infiniment les madones de Raphaël aux vierges de Saint-Luc ou des catacombes.

Nous ne croyons donc pas qu'il faille défendre Raphaël contre ceux qui font dater la décadence de l'art de son émancipation, qui déclarent la Transfiguration un tableau profane, et les madones de Saint-Sixte et de Foligno des types mondains et presque païens.

Ces accusations sont de tous les temps et de tous les lieux. Nul doute que les fervents d'Athènes ne les aient formulées contre Phidias, quand il substitua sa Minerve et son Jupiter Olympien aux simulacres archaïques de l'âge antérieur. Elles font sourire tout homme qui, abstraction faite d'un idéal étroit et dogmatique, a le sentiment des arts ; elles ne méritent pas une réfutation.

Quel siècle que celui qui fut illustré par ces génies incomparables, et quel séjour devait présenter Rome

à l'époque où Raphaël venait d'achever les stanzès du Vatican, les fresques de la Farnésine, et où Michel-Ange terminait la décoration de la chapelle Sixtine! Les Médicis, qui portaient la tiare ou qui gouvernaient Florence, semblaient avoir hérité de ce goût pour les arts qu'avait leur père, nommé, à si juste titre, *Laurent le Magnifique*. Ils possédaient, comme lui, ce sentiment passionné pour le beau dans tous les genres, qui est si rare dans nos contrées occidentales. Laurent aimait les arts pour eux-mêmes, pour le plaisir qu'ils lui donnaient, et qu'il était plus à même de ressentir que tout autre. Laurent avait, en effet, ce tour d'esprit, à la fois ironique et supérieur, qui déconcerte la routine et la médiocrité, et qui n'admet rien de banal. Il éprouvait aussi ce besoin de fonder et de créer propre aux natures d'élite. Il devina Michel-Ange enfant, et nous devons peut-être à sa protection perspicace le plus grand génie des temps modernes.

Ses héritiers et ses fils recueillirent ce qu'il avait semé. Laurent le Magnifique fut le père de l'aimable Léon X, qui, plus heureux que lui, donna son nom à cette grande époque.

Pendant le cours de ce brillant xvi<sup>e</sup> siècle, le foyer allumé à Florence et à Rome s'étendit dans toutes les directions, enveloppant l'Italie entière de ses clartés les plus brillantes. Aux écoles florentine et romaine viennent s'adjoindre trois groupes plus

septentrionaux, et qui forment bientôt trois grandes et nouvelles écoles : l'école de Bologne, l'école de Venise et l'école lombarde. Cette dernière, dont Léonard de Vinci, tout Florentin qu'il était, est le chef naturel, nous présente, par ordre de date, deux peintres fameux à divers titres, Andrea Mantegna (1450-1517), l'inventeur du paysage pittoresque, et qui semble marquer la transition entre l'Italie et l'Allemagne, et Antonio Allegri dit *le Corrège* (1490-1534), élève de Mantegna et disciple de Léonard de Vinci, mais surtout de son génie. Viennent ensuite Luini, dont il faut aller, à Saronna, admirer les peintures par quelque resplendissante soirée d'été ; Salaï, l'élève chéri de Léonard de Vinci ; Gandenzio Ferrari, le Parmesan, Pietro Ligario, etc.

L'école vénitienne a pour chef le Titien, presque l'égal des trois grands maîtres du siècle, et leur supérieur pour la science du coloris. Les deux frères Bellini, Gentile et Giovanni, peuvent être considérés comme ses précurseurs et ceux du Giorgione. Ce dernier eût été son émule, si la mort ne l'eût enlevé à la fleur de l'âge, en 1510, laissant à son illustre rival une carrière de soixante-cinq années devant lui. A leur suite viennent Paul Véronèse, Tintoret, Sébastien del Piombo, Palma Vecchio, Paris Bordone, le Bassan, etc.

L'école de Bologne est en quelque sorte la fille de toutes les autres grandes écoles ; c'est là que les arts

ont jeté leurs dernières et brillantes lueurs. Les Carrache, Guido Reni, l'Albane, le Guerchin, le Dominiquin, Lanfranc lui-même sont encore des peintres ; mais, depuis, soit épuisement, soit fatigue, le génie italien s'est reposé.

---

## II.

## L'ART MODERNE EN ITALIE.

De curieux calculs ont établi que, depuis les premiers temps de la renaissance, l'Italie avait dépensé à bâtir et à décorer ses églises une somme égale à celle que produirait la vente de sa superficie tout entière. Il n'est donc pas surprenant que, pendant près de trois siècles, ce pays ait été le sol classique des beaux-arts. Les germes qu'une latitude heureuse y avait déposés s'y trouvaient fécondés par la superstition des peuples et l'intelligent despotisme de souverains viagers qui ne voulaient pas mourir tout entiers ; la piété des uns, la politique des autres, la vanité du plus grand nombre contribuèrent à la fois au rapide développement de l'art, qui leur dut bientôt une splendeur sans égale.

Les deux tiers des richesses d'un pays se trouvent d'ordinaire entre les mains des vieillards. En Italie, à Rome surtout, ces riches vieillards formaient l'aristocratie de la nation. Beaucoup étaient dans les ordres ; la plupart croyaient sincèrement. Habitants



d'un pays où l'homme est naturellement passionné, et vivant à une époque de relâchement singulier, tous avaient péché dans leur jeunesse et avaient, sinon des crimes, du moins des fautes à se faire pardonner. Ils bâtissaient donc des chapelles et des églises qu'ils ornaient magnifiquement. Ces fondations remplaçaient, chez les chrétiens, les sacrifices expiatoires du paganisme. Les gens riches de la bourgeoisie imitèrent l'exemple des patriciens et des dignitaires de l'Église. Au lieu d'immoler cent bœufs noirs sur l'autel des dieux infernaux, ils commandaient de belles statues ou de précieux tableaux qu'ils plaçaient dans l'église nouvellement bâtie. Les motifs et le but étaient semblables ; le résultat fut différent. Le crime et ses expiations profitèrent surtout à l'art, et de ces sacrifices d'un nouveau genre il resta autre chose que la cendre des bûchers et les ossements des victimes.

Les profanes et les incrédules, car il y en eut de tout temps, secondaient d'une autre manière ce mouvement de fécondation. Chez eux, la vanité remplaçait la foi. Un marchand qui avait fait fortune élevait un palais, qu'il décorait avec une magnificence royale. C'est à cette époque qu'Agostino Chigi fait construire le joli *casino* de la Farnésine, et choisit Raphaël pour le décorer. Ainsi le vaniteux caprice d'un banquier nous a légué les charmantes fresques de *Psyché* et de la *Galatée*.

De nos jours, il y a peut-être autant de bons

croyants en Italie que du temps de Raphaël ; mais la plupart de ceux qui croient sont pauvres, et les riches n'ont pas trop de leur superflu pour empêcher les autres de mourir de faim. L'époque est aussi plus *raisonnable*. On l'a dit depuis longtemps, Luther a tué les arts en tuant les abus. On ne fait plus que de rares folies : les classes supérieures de la société s'observent, sont rangées, et, au lieu des crimes et des gros péchés d'autrefois, elles n'ont que des peccadilles à expier. Il n'y a plus, en effet, que les pauvres diables qui empoisonnent ou qui tuent ; le crime a perdu sa grandeur, a dérogé et s'est fait peuple.

D'un autre côté, si la vanité a toujours son empire, elle est impuissante à créer les mêmes prodiges. Il y a bien encore dans Rome quelque riche Agostino Chigi qui bâtit des palais et dépense fort libéralement son immense fortune ; mais le faste, plutôt qu'un goût délicat, préside à la décoration de ces édifices. Est-ce la faute du fondateur ? Ne serait-ce pas plutôt une triste nécessité de l'époque ? Où trouver un Raphaël pour les orner de ses chefs-d'œuvre ?

La peinture, en effet, est à peu près morte en Italie ; Camuccini , à Rome , Benvenuti , à Florence , Appiani , Bossi et Sabatelli , à Milan , sont les derniers peintres de ce pays qui aient obtenu une certaine vogue. L'Europe a entendu prononcer leur nom ; les Italiens les regardent comme de grands artistes. Benvenuti et Camuccini ont fait école, et, comme ils

étaient à peu près seuls, ils ont facilement trouvé moyen de s'enrichir ; mais leur réputation et leur fortune ne prouvent qu'une seule chose, la décadence de l'art et le mauvais goût du public. Appiani et Bossi, le copiste du Cénacle de Léonard de Vinci, ne se sont pas non plus élevés beaucoup au-dessus du médiocre ; Sabatelli, mort il y a quelques années, est le seul des trois Milanais qui ait laissé briller des éclairs de génie.

Quant aux peintres que l'on appelle, en Italie, de second ordre, nous ne savons vraiment dans quel rang les classer ; à de très-rares exceptions près, ils occupent ces espaces ternes qui s'étendent du médiocre au pire. A Milan, le nombre de ces peintres est considérable, et la plupart en sont encore à copier David et Girodet. Les plus hardis, ceux que leurs nombreux admirateurs placent en tête d'une nouvelle école lombarde et proclament les restaurateurs de la peinture milanaise, ne sont que de pâles imitateurs de la manière des peintres français qui ont la vogue. Ils peignent, comme eux, des sujets dramatiques empruntés à l'histoire du moyen âge ; mais ils sont loin d'avoir le même talent d'exécution. Leurs tableaux, exposés au Louvre, seraient perdus dans la foule et n'auraient valu à leurs auteurs ni un éloge ni une critique. Ce que nous venons de dire des peintres d'histoire et de genre peut s'appliquer aux paysagistes et aux peintres d'architecture ; si les premiers ont

oublié Léonard de Vinci, Luini et Corrège, ces derniers se souviennent peu du Mantegna et de Canaletto, et certainement, au lieu de se trainer à la remorque de l'école française moderne et d'en suivre les capricieuses évolutions, ils eussent mieux fait d'imiter ces maîtres des vieilles et magnifiques écoles lombarde et vénitienne.

Si l'on veut des noms, nous citerons d'abord M. Hayez, longtemps placé à la tête de l'école lombarde contemporaine, l'auteur de l'immense composition des croisés devant Jérusalem, du doge Foscarini, de Marco Visconti, de Jeanne de Naples et de Marie Stuart; puis MM. Carlo Arrienti, le peintre de Parisina; Bellosio, le fresquiste; Poggi, Sala, Molteni, Narducci, Demin de Venise et son élève Gazzo. Tous ces artistes jouissaient d'une certaine réputation lors de mes différents voyages dans la Lombardie. Les uns n'existent plus; les autres ont fait leur chemin, ramassant plus d'écus que de gloire. Quand le génie manque, sa monnaie a cours.

L'académie de Milan est l'atelier dans lequel se frappe cette petite monnaie. La section de sculpture compte environ cent élèves; celle de peinture, le même nombre. Les élèves dessinateurs sont au nombre de deux cents; les architectes, de cinquante. Joignez à cela les élèves ornemanistes, au nombre de près de trois cents, et vous aurez un total fort respectable.

Remarquez, en outre, que la plupart des villes de

quelque importance ont leur académie, ainsi que Milan. Quelques-unes, comme Bergame, sont même très-richement dotées. En 1797, le comte Jacob Carrara fit don, par testament, à cette ville, de sa fortune, montant à 350,000 francs, pour la fondation d'une académie des arts. Sept membres, nommés à vie, sont à la tête de cet établissement, qui compte plus de cent élèves. Nous doutons fort que cet enseignement produise de brillants résultats, si nous en jugeons, du moins, par l'exemple donné par ceux qui le dirigent. L'un de ces professeurs, M. Diotti de Casalmaggiore, chargé de la décoration à fresque du dôme de Crémone, avait à peindre une Ascension. Il a imaginé, pour rendre sa composition plus saisissante, de supprimer absolument la figure du Christ; on n'aperçoit que l'empreinte de ses pieds sur le sable, devant laquelle ses disciples sont en adoration. Les élèves de ce maître sauront, du moins, éluder les difficultés.

L'académie de Venise ne compte pas moins de trois cents élèves. Le peintre Puliti et le sculpteur Sandomenighi ont longtemps dirigé cet établissement. Le premier est le Benvenuti de Venise. On remarquait, après eux, MM. Gregoletti, Liparini, Malatesti, Dusi, Borsato, Lazari, Santi, Orsi, les trois Schiavoni, le père et les deux fils, etc. Voilà bien des héritiers des Titien et des Paul Véronèse. Liparini est peut-être le plus distingué de ces peintres. On cite ses ta-

bleaux de Marino Faliero et de Caïn après le crime. Malatesti s'est surtout attaché à la recherche des procédés d'exécution matérielle des anciens maîtres vénitiens. Il croit avoir retrouvé le coloris de Titien et de Giorgione. Il est à craindre que cette préoccupation ne lui ait fait oublier l'étude de la nature.

Bologne a ses peintres comme Milan et Venise. Longtemps M. Pietro Faruccelli a été le plus renommé de ces artistes. C'est un homme d'une merveilleuse facilité, qui peint dans la manière de Tiepolo ; disons-le, c'est plutôt un grand décorateur qu'un véritable peintre d'histoire. Bologne a, de plus, un grand nombre d'ouvriers de talent ; car nous ne pouvons pas donner le nom d'artistes à ces peintres que M. Guizardi, l'étonnant pasticheur, avait enrôlés sous sa bannière. L'art, pour eux, n'est pas même une honnête industrie ; c'est un métier de faussaire, où le plus habile est celui qui trompe le mieux. Non contents de pasticher les vieux maîtres, ils copient littéralement leurs compositions ignorées sur des toiles en lambeaux ou des panneaux vermoulus ; puis, quand ils ont soigneusement sali leur ouvrage, ils profitent de l'ignorance des connaisseurs de passage, russes ou anglais, pour vendre ces copies comme de précieux originaux. Beaucoup de ces étrangers sont dupes, mais beaucoup aussi ne sont trompés que parce qu'ils veulent bien l'être. N'est-ce pas une véritable bonne fortune que de pouvoir enrichir sa galerie de Saint-Pé-

tersbourg ou de Londres de tableaux du Corrège, de Raphaël ou du Garofalo, qu'on a eus pour rien ?

A Florence, du moins, le culte de l'art est plus pur, et il n'y a de procès à faire qu'à la médiocrité des artistes. Benvenuti, le triste décorateur de la coupole de Médicis, à San-Lorenzo, a été enseveli dans son triomphe. Bezzuoli a d'abord timidement imité Gérard ; puis M. Delaroche, auquel il semble avoir dérobé ses derniers tableaux, mais surtout sa *Mort de Strozzi*. MM. Benvenuti et Bezzuoli ont été tous deux à la mode pendant un quart de siècle ; aussi ont-ils laissé de nombreux élèves. Mais l'espoir de la peinture n'est pas là, et, si Florence est peut-être la seule ville de l'Italie où cet art semble appelé à de nouvelles destinées, ce sera moins à ces artistes qu'à cette jeune école de dessinateurs, qui remontent sévèrement aux grands et éternels principes de l'art, et qui s'inspirent à la fois de Masaccio, de Fra Angelico et de la nature, qu'elle devra sa résurrection. L'amour de la nouveauté les ramène au simple et au vrai, et déjà, parmi ces artistes, moins absolus et plus intelligents que les *puristes* de Rome, on compte de grands dessinateurs, en tête desquels nous placerons M. Carlo della Porta. Qu'ils deviennent aussi habiles coloristes qu'ils sont **bons** dessinateurs, et l'école florentine n'aura pas déchu. Un peu intolérants, comme la plupart des novateurs qui débutent, quelques-uns poussent sans doute le rigorisme trop loin. Il en est parmi eux qui regar-

dent un voyage à Rome comme la plus périlleuse des épreuves, cette ville passant, à Florence, pour la corruptrice du goût. « Nous nous y perdrons, » disent-ils naïvement. Si le Bernin et son école, qui, dans le courant du dernier siècle, ont gâté la plupart des monuments de Rome, motivaient seuls ces craintes, nous les regarderions comme fondées; mais il est tels de ces messieurs qui, à l'exemple de nos artistes néo-chrétiens, font remonter la décadence à Raphaël et à Michel-Ange, et qui redoutent jusqu'à l'influence des ouvrages de ces sublimes corrupteurs du goût, de ces chefs de l'école *matérialiste*, comme ils disent. Libre à eux de spiritualiser l'art : souhaitons, néanmoins, qu'ils le tiennent toujours à la portée des sens, car nous croyons fermement que la peinture, tout en plaisant à l'esprit, doit, avant tout, satisfaire les yeux ; souhaitons aussi que des artistes d'un vrai talent renoncent à ce fatal système d'exclusion qui rendrait inféconds de beaux germes que le souffle vivifiant de la liberté peut seul développer : qu'ils songent bien qu'ils tiennent entre leurs mains l'avenir de la peinture en Italie, et qu'ils se hâtent de se départir d'un rigorisme mesquin, qui, au lieu des restaurateurs de l'art, ne ferait d'eux que les *cruscante* de la peinture.

Les novateurs florentins se sont donc éloignés de Rome avec le même empressement que d'autres mettent à s'en rapprocher ; la dégradation qui afflige l'art



de la peinture dans cette ville, où jadis il était si florissant, pourrait seule leur servir d'excuse. Cette dégradation est inimaginable, et l'on ne peut s'en former une juste idée qu'en parcourant les salles nouvelles du Vatican, en voyant à quels hommes il a été donné de continuer l'œuvre de Raphaël. Les salles de la bibliothèque sont le monument le plus curieux de ce genre.

Ces salles sont décorées d'arabesques et de peintures à fresque représentant les principaux événements qui ont signalé la vie si agitée du pape Pie VII. Le sujet, comme on voit, ne manquait ni d'intérêt ni de grandeur ; l'artiste chargé de ce travail n'a trouvé là qu'une occasion de couvrir les murailles d'une suite de ridicules compositions, bonnes tout au plus à servir d'enseignes au spectacle de Cassandrino. Ordonnance, dessin, coloris, tout est à l'avenant. Les allures de ces petits personnages, de 4 pied ou 2 de haut, sont tellement comiques, qu'il est impossible de ne pas éclater de rire devant les scènes les plus sérieuses d'un drame où un pape joue le premier rôle. Le très-faible plafond de Raphaël Mengs, qui orne une de ces salles, gagne tellement à ce voisinage, qu'on le prendrait pour un chef-d'œuvre.

Les fréquentes expositions de peintures modernes qui ont lieu dans cette métropole des arts offrent un spectacle d'un autre genre, mais non moins singulier. Il y a quelques années, nous vîmes, à la porte

du Peuple, l'une de ces expositions payantes, au profit des indigents de la ville. Russes, Saxons, Suédois, Anglais, Suisses, Prussiens, Hongrois, Italiens s'étaient empressés d'y envoyer leurs ouvrages, et, disons-le en passant, parmi ces tableaux venus, en quelque sorte, des quatre coins de l'Europe, il eût fallu chercher longtemps pour trouver, je ne dirais pas un chef-d'œuvre, mais une œuvre supportable. Quant aux Romains, on ne se figurerait jamais par qui ils étaient représentés dans ce congrès de tous les peuples : par deux ou trois mauvais peintres de paysage et d'intérieur, et par trois femmes qui font des copies sur porcelaine d'après Raphaël et le Corrège<sup>1</sup>. MM. Camuccini et Agricola n'ont donc pas laissé d'héritiers.

Longtemps M. Camuccini a joui, à Rome, de la même célébrité que M. Benvenuti, à Florence; c'était le Raphaël du siècle, à en croire ses concitoyens : nous le nommerions, nous, le David de l'Italie. M. Camuccini n'a été, en effet, que la doublure affaiblie du peintre de *Brutus* et des *Horaces*, dont il a naturalisé l'école par delà les Alpes. En France, il se serait placé

<sup>1</sup> Voici la curieuse statistique de cette exposition : quinze ou vingt Allemands, Saxons, Suédois, Prussiens, Suisses ou Hongrois, parmi lesquels le portraitiste suédois Soder mali, l'aquarelliste Mayer et l'Allemand Schubert, auteur du *Bon riche*, méritent seuls une mention particulière ; trois Anglais, un Français inconnu, les artistes français de quelque valeur qui habitent Rome s'étant abstenus ; une vingtaine d'Italiens des provinces, Piémontais, Padouans, Toscans, Bolonais, Gé-

tout naturellement à la suite des Guérin, des Le-  
thière, des Meynier et des Menjaud ; à Rome, par ce  
temps de décadence et de pauvretés, il s'est trouvé  
au premier rang. M. Camuccini n'a été, à propre-  
ment parler, qu'un habile artiste qui travaillait rai-  
sonnablement ses ouvrages et vivement ses succès, et  
qui a eu autant de savoir-faire dans ses salons que  
dans son atelier. M. Camuccini a été l'analogue de  
notre Gérard ; homme de goût ayant tout. Si son ta-  
lent a paru contestable, les grâces de son esprit et le  
charme de ses manières l'ont fait ranger au nombre  
des plus aimables Romains. Un homme d'esprit, doué  
d'une certaine dose de talent et de bonne opinion de  
soi-même, passe aisément, auprès du vulgaire, pour  
un homme de génie ; il n'est donc pas surprenant  
que les nombreux amis de M. Camuccini l'aient pro-  
clamé le premier des peintres de l'époque. A notre  
avis, cette réputation fut quelque peu usurpée.

M. Camuccini, praticien exercé, dessinateur pré-

nois et Napolitains, imitant les peintres de genre Léopold Robert et  
Horace Vernet, les peintres de portrait Kinson ou Dubufe, les pein-  
tres de paysage Gaspard Poussin ou Claude Lorrain, le plus grand  
nombre dénués de toute valeur et n'imitant personne ; enfin les Ro-  
mains Facetti et Castelli, qui en sont encore à pasticher Michallon ;  
Porcelli, qui voudrait imiter Granet ; et mesdames Clelia Valeri, Bianca  
Festa et Enrichetti Narducci, qui toutes trois font des copies sur por-  
celaine. Je demandai pourquoi les peintres d'histoire n'avaient rien en-  
voyé à cette exposition. — « Par une raison bien simple, me répondit-on ;  
c'est qu'il n'y a pas de peintres d'histoire à Rome. Landi et Camuccini  
ont enterré la synagogue. »

cis, et qui entendait à merveille la partie matérielle de l'art, a débuté par faire d'excellentes copies des grands maîtres de l'école romaine. On cite de lui, dans ce genre, un véritable tour de force. La fameuse *Déposition de croix* de Michel-Ange de Caravage était au nombre des tableaux que la victoire avait mis entre les mains des Français, et allait être envoyée à Paris. M. Camuccini en fit la copie en vingt-sept jours, et cette copie, d'une fort belle exécution, rappelait d'une manière frappante l'énergique grandeur et l'expression passionnée de l'original. M. Camuccini reproduisit avec un égal bonheur plusieurs des tableaux les plus renommés de Raphaël; mais, lorsqu'il puisa dans son propre fonds, il fut moins heureux, et ses grandes compositions, si vantées, sont de très-médiocres ouvrages. La *Mort de César*, la *Mort de Virginie*, *Cornélie, mère des Gracques*, le *Banquet des dieux*, au palais Torlonia, et sept ou huit autres *grandes pages*, de plusieurs centaines de pieds carrés, nous reportent, pour la manière et le choix des sujets, aux beaux temps de l'école de David. La *Mort de César* est le meilleur de ces tableaux, que le *Brutus condamnant ses fils*, de Lethiere, semble avoir tous inspirés. L'exactitude historique est à peu près le seul mérite de cette composition, dont l'ordonnance est trop compassée. Rien de plus froid, en effet, que ce groupe des conjurés à l'œuvre; rien de moins naturel que cette figure de César qui tombe en étendant

les bras. Ce sont des acteurs qui répètent leur rôle derrière la rampe d'un théâtre, et l'on s'attend à ce que, tout à l'heure, de pompeux alexandrins sortiront de leur bouche. Le seul de ces personnages qui laisse un souvenir, c'est le faible Cicéron, ce type de l'irrésolution politique ; tandis qu'on frappe le dictateur, il reste assis dans sa chaise curule, n'osant s'opposer ni du geste ni de la voix à un assassinat qu'il déplore, et dont il calcule déjà les conséquences, mais surtout les conséquences qui peuvent le toucher.

La *Mort de Virginie*, *Cornélie, mère des Gracques*, la *Contenance de Scipion*, le *Banquet des dieux* sont de ces œuvres d'une médiocrité transcendante, dans lesquelles on trouve peu à reprendre et encore moins à louer. Ce sont des scènes des tragédies de Campistron ou de la Harpe transportées sur la toile. L'ordonnance est convenable, le dessin correct, l'exécution irréprochable ; il n'y manque qu'une seule chose, la vie, que le génie seul peut donner.

M. Agricola, l'un des élèves de ce vieux et fantasque Battoni, qui donnait des leçons de goût au cardinal de Bernis, et qui fit tant de bruit, à Rome, vers la fin du dernier siècle, a été le modeste rival de M. Camuccini. M. Agricola a commencé, comme son maître, par peindre des portraits, puis il se mit sagement à la suite de Raphaël et d'André del Sarto, et se fit le peintre des madones du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces vierges de M. Agricola sont beaucoup trop mon-

daines. Ce sont de terrestres et coquêtes beautés, dans lesquelles il n'est pas possible de retrouver la mère d'un dieu fait homme. M. Agricola est à Raphaël, peintre des madones de Foligno et du Baldaquin, ce que M. Camuccini est à Raphaël, peintre du Châtiment d'Héliodore, d'Attila, ou de la Bataille de Constantin, contre Maxence. C'est un écho faible et détourné, qui ne répète qu'un mot du discours.

Parmi les artistes romains qui, depuis le commencement du siècle, ont joui d'une certaine réputation, et qu'on peut considérer comme le chaînon rattachant l'époque actuelle à celle de Battoni et du dernier siècle, on cite, après MM. Camuccini et Agricola, Landi et le Français Vicar, qui a passé toute sa vie à Rome, où il continuait David. Le plus bel œuvre de ce peintre fut sa magnifique collection de dessins des maîtres italiens, qu'il a léguée au musée de Lille. Viennent ensuite MM. Podesti, Coghetti, Paoletti, Fiorini, etc. La plupart de ces artistes ont concouru à la décoration de la villa Torlonia. On distingue, dans le nombre, les fresques des dieux de la Grèce de M. Coghetti, et l'histoire d'Alexandre du même peintre. Mais quel abîme entre ces fresques et celles de la Farnesina !

Ces artistes, qui continuent Camuccini et les Grecs, et qui formaient ce que l'on appelait la *vieille école*, ont vu se former devant eux une secte nouvelle, qui, à l'imitation des Allemands établis à Rome et

des dessinateurs florentins, n'a plus étudié que les maîtres archaïques, et n'a plus rien trouvé à admirer postérieurement à l'an 1500. Les vieux peintres qui jouissaient de la vogue se sont naturellement révoltés contre cette intolérance, et ont appelé ces novateurs des *barbares*. « Une triste secte, vomie par les contrées ultramontaines <sup>1</sup>, » les ultramontains, ont riposté en appelant leurs adversaires les *traînards de David*. Puis la guerre s'est envenimée; on en est venu aux gros mots : *sciocchezza*, *scempiaggine* ont été renvoyés d'un camp à l'autre. Aujourd'hui toute cette fougue est amortie, et les novateurs l'ont emporté.

Les peintres Sanguinetti de Pérouse, Ridolfi de Lucques, qui vient de mourir, Consoni, Cochetti, Minardi étaient à la tête du parti des puristes. Le Campo Santo de Pise était leur quartier général, et tous ne juraient que par Giotto et Masaccio. L'imitation était trop rigoureuse, le style trop timide et borné à un mode trop restreint pour amener de grands résultats; les jolis dessins de M. Minardi, si coquettement archaïques, sont à peu près tout ce qui restera de cette grande prise d'armes. Les pastiches sont innombrables; nous attendons encore les chefs-d'œuvre.

L'académie de Saint-Luc, à Rome, comptait, il y a quelques années, trois cent cinquante élèves architectes, peintres, sculpteurs. C'est là que se recrutait la vieille école.

<sup>1</sup> *Trista e audace sella vomitatasi d'Oltremonte.*

A Milan, à Venise, à Florence et à Rome, j'ai consulté beaucoup d'hommes de goût au sujet de cette profonde décadence de l'art. Les Milanais me répondaient : Comment voulez-vous que, sous le gouvernement de proconsuls avarés, méthodiques et froids, les arts fassent aucun progrès ? Les gens qui lésinent sur tout, qui font venir de Vienne leurs épingles et leurs boutons d'habits, n'ont guère de florins à dépenser pour acheter des tableaux. — La peinture, c'est du superflu, me disait un Vénitien, et c'est tout au plus si nos familles nobles ont le nécessaire. La grande affaire pour elles, c'est de ne pas mourir de faim, d'empêcher leurs palais de s'écrouler dans les canaux ; les maçons et les boulangers emportent la meilleure partie de leurs revenus. — Rendez-nous la liberté et les passions fortes, et nous aurons encore de grands artistes, vous disent les Bolonais. — Que nos grands seigneurs et nos banquiers soient moins avarés, et nos académiciens moins intolérants ; qu'ils fassent un plus noble usage de leur amour-propre et de leur science ; que les uns préfèrent les jouissances de l'esprit et du goût à la satisfaction de *paraître* ; que les autres ouvrent la porte un peu plus grande à l'intelligence, et vous verrez renaître une nouvelle génération de peintres de génie, vous répètent les Florentins. Les Romains accusent leur gouvernement égoïste et leur pauvreté ; les Napolitains, le matérialisme des gens riches et la trop grande vivacité in-



telle que la culture intellectuelle de leurs artistes, qui exclut la patience, vertu sans laquelle le génie ne peut prendre son entier développement. A toutes ces causes de misère et de stérilité il faut en ajouter d'autres qui les dominent et qui ne sont pas moins réelles, l'espèce de décadence morale des divers peuples italiens, leur prostration chaque jour croissant, et la perte de cette liberté, qu'ils n'ont fait qu'entrevoir et dont ils ont si vite abusé. — Si nous n'avons plus de grands peintres, disent tristement quelques amateurs fatalistes, c'est que ce n'est plus la *saison*. — Ce mot résume tout, et, en le prononçant, on voit qu'ils comptent sur l'avenir, et qu'ils espèrent que la *saison* reviendra.

Les artistes qu'un amour-propre ridicule n'aveugle pas, et qui, pour avoir couvert quelques pieds carrés de toile, ne se croient pas des Michel-Ange ou des Raphaël, sont presque tous du même avis; ils avouent franchement leur infériorité, et ils l'attribuent tout naturellement au manque d'emploi de leur talent. — On n'aime plus la peinture, disent-ils; faut-il faire tant d'efforts pour contenter des indifférents? — La désespérante supériorité de ceux qui les ont précédés dans la carrière, la comparaison écrasante des chefs-d'œuvre consacrés qui remplissent leurs galeries les jettent aussi dans une sorte de découragement atonique, qui tend encore à accroître cette paresse naturelle aux peuples méridionaux. L'entraînement du climat, la trop grande facilité de la

vie, qui ne leur permet pas de connaître le prix du temps, le manque absolu d'émulation, le défaut d'amour pour leur art, qui, pour eux, n'est plus qu'un misérable gagne-pain, condamnent bientôt à la médiocrité ceux qu'un premier succès, un accident heureux avait, un moment, mis en évidence ; ils songent moins à se satisfaire qu'à plaire à la foule, dont ils étudient les caprices et les grossiers instincts. Si, chaque jour, l'art de la peinture dégénère et se corrompt, si l'indifférence des gens riches et puissants, si le mépris des gens de goût ont pris la place des encouragements et des éloges d'autrefois, les artistes doivent s'en prendre plutôt à eux-mêmes qu'au système de gouvernement et au plus ou moins de libéralité et de goût de leurs patrons. Leur art, qu'ils n'aiment pas, les trahit ; le public, qu'ils méprisent, les abandonne.

Ce qui vient à l'appui de ces considérations, c'est que l'Italie, qui n'a plus de peintres, a encore des architectes et des statuaires ; ceux-ci ont pris leur art au sérieux et l'ont aimé avec passion ; l'art a répondu à leurs avances et leur a été fidèle. Ces architectes et ces statuaires sont de beaucoup supérieurs aux peintres, et parmi les statuaires il est des hommes d'un rare talent, nous dirons presque des hommes de génie.

Si nous nous occupons d'abord des architectes, nous conviendrons que les hommes qui ont bâti les

théâtres de Gènes et de Naples, qui ont achevé le dôme de Milan, restauré la cathédrale de Pise, et qui, à Rome, relèvent de ses ruines l'église de Saint-Paul-hors-des-Murs, satisfont à certaines conditions de l'art. Ils ne manquent ni de fécondité ni de science; la connaissance approfondie des ressources et des secrets du métier leur a été transmise traditionnellement, et cependant ce sont plutôt des ouvriers sava<sup>n</sup>ts que des génies supérieurs. S'ils plaisent, c'est moins à la sublimité de leurs conceptions qu'à d'ingénieuses combinaisons et à d'heureux tours d'adresse qu'il faut attribuer leur succès.

Prenons pour exemple la restauration ou plutôt la reconstruction de l'église Saint-Paul-hors-des-Murs par l'architecte Palletti; c'est l'ouvrage capital du moment (1840).

On sait que cette vieille basilique, dont Constantin avait jeté les fondements et qu'Honorius avait achevée, fut détruite par un incendie, le 25 juillet 1823, la veille de la mort du pape Pie VII. Cent trente-deux colonnes soutenaient non pas la voûte, mais la charpente de cèdre qui portait le toit de l'église. Quatre rangées de vingt colonnes chacune divisaient la basilique en cinq nefs; les quarante colonnes de la nef centrale étaient les plus précieuses. Vingt-quatre de ces colonnes provenaient du mausolée d'Adrien, aujourd'hui château Saint-Ange; chacune d'elles était formée d'un seul bloc de marbre violet d'Afrique. Le

malheur a voulu que la charpente enflammée de la toiture, en s'abimant, ait justement rempli cette nef du milieu et une partie des nefs latérales. L'ardeur d'un pareil foyer calcina et fit éclater ces belles colonnes. Celles qui décoraient les nefs latérales souffrirent également ; la plupart, quoique fendues du haut en bas, étaient restées debout comme par miracle ; l'église ne présentait plus qu'une masse de ruines, mais l'ensemble de ces ruines était des plus imposants. On eût pu déblayer l'édifice des cendres et des débris de charpente qui l'encombraient, laisser debout ces colonnes à demi rompues à travers lesquelles on entrevoyait des pans de murs démantelés et toute la tribune revêtue de mosaïques gigantesques que l'incendie avait respectées. On aurait eu ainsi une ruine chrétienne de l'effet le plus sévère et le plus grandiose, une digne rivale des ruines païennes de la vieille Rome ; on a mieux aimé tout abattre pour tout reconstruire ; la tribune seule est restée dans son état primitif. Cette réédification d'une église tout à fait inutile et située dans une plaine empestée par le mauvais air n'est pas heureuse<sup>1</sup>. Les vénérables mosaïques de la tribune (elles dataient de 440), légèrement altérées par la flamme, ont été remises entièrement à neuf, et ont pris une fraîcheur et une sorte de

<sup>1</sup> Pendant l'été, on n'y laisse qu'un seul moine pour gardien ; cet homme communie et se confesse comme un condamné à mort. Rarement il passe la saison.

verniss moderne qui suffiraient seuls pour détruire l'ancienne harmonie de l'édifice et pour lui ôter cette physionomie austère et chrétienne qui le distinguait. Les cent trente-deux colonnes de marbre antique sont remplacées par autant de colonnes de granit de Lombardie. Cinquante ou soixante de ces colonnes sont déjà debout, entre autres les colonnes maitresses à chapiteaux doriques de la nef centrale. Ces colonnes occupent, il est vrai, la place des belles colonnes de l'ancienne basilique, mais elles ne les remplacent pas. Le fût, d'un gris bleuâtre et poli de la veille, les chapiteaux en marbre blanc, d'un travail un peu sec, n'auront ni l'élégance, ni la légèreté, ni le fini des marbres antiques; nous doutons même que leurs proportions soient parfaitement semblables, et pourtant chacune de ces colonnes coûte des sommes énormes. Les arcs demi-circulaires qu'elles supportent sont formés de grands blocs de marbre blanc, comme dans l'ancien édifice. Ces voûtes, couronnées de chapiteaux en chapiteaux, étaient une innovation dans les premiers temps du christianisme où cette basilique fut construite, et sans doute une innovation religieuse. L'arc remplaçait la ligne droite de l'entablement des temples grecs; c'était un premier acheminement vers l'ogive. Lorsque l'on débattit devant le pape Léon XII le projet de reconstruction de la basilique, il fut question de remplacer ces arcs par un entablement fort simple, moins dispendieux, mais qui eût dénaturé le

caractère de l'édifice; les architectes tinrent bon, et ils eurent raison.

Pourquoi n'ont-ils pas montré une égale fermeté lorsqu'on a résolu de recouvrir, par des plafonds ornés de rosaces et de dorures, les cinq nefs de la basilique? Si l'on voulait absolument masquer la nudité des énormes poutres qui supportaient la toiture, et qui donnaient à l'ancien édifice quelque chose de si austère et de si religieux, pourquoi n'ont-ils pas insisté pour que ces plafonds fussent voûtés? Ces lambris tout plats, ornés de rosaces et de caissons dorés, diminueront singulièrement la grandeur de l'édifice et lui donneront l'aspect coquet et mondain des églises des Jésuites et de Sainte-Marie-Majeure; on peut déjà juger de cet effet par le plafond de la tribune, qui est achevé. Cette faute est capitale, un architecte de génie ne l'eût pas commise; un architecte de génie n'eût pas, du reste, voulu copier un monument, il en eût construit un autre d'après ses plans.

Il n'est pas moins vrai que cette église, moitié ruine, moitié neuve, est aujourd'hui l'un des monuments les plus curieux de l'Italie. Comme on travaille ici de tradition, et que la partie technique de l'art, que ses *moyens*, en un mot, sont les mêmes qu'il y a trois siècles, on peut se figurer qu'on assiste à la construction de quelqu'une de ces magnifiques églises de Rome, de Saint-Pierre, d'Ara-Cœli ou de Saint-Jean-de-Latran. Voici, de ce côté, les ateliers des charpen-

tiers et des menuisiers où l'on travaille les énormes poutres de sapin qui doivent soutenir la toiture et les bois sculptés des plafonds ; sous ces hangars, les mouleurs et les marbriers sont à l'ouvrage : dans l'un, on scie les marbres et les granits échappés au feu, on sépare les parties calcinées et cariées des parties saines qui serviront à lambrisser les autels ou à orner les murailles de pilastres et de colonnettes ; dans un autre, on polit les marbres sciés ou les colonnes nouvellement débarquées : ces colonnes de granit d'un seul morceau sont extraites des carrières de Baveno, sur le lac Majeur, non loin des îles Borromées. Du lac, elles passent sur le Naviglio-Grande, et du Naviglio-Grande dans l'Adriatique ; elles font ensuite le tour de l'Italie méridionale et remontent le Tibre, sur les rives duquel on les débarque à deux cents pas de l'église en construction. Ces colonnes, revêtues de cordes pour éviter les avaries et transportées sur des rouleaux, remplissent des hangars où l'on s'occupe à les polir. Il faut près de trois mois pour polir une seule colonne, et malheureusement, comme nous l'avons dit tout à l'heure, le ton de ces granits est d'un gris bleu un peu cru que le vernis du temps pourra seul adoucir.

L'atelier des sculpteurs n'est pas le moins curieux ; on y termine plusieurs colosses en marbre blanc de 25 à 30 pieds de haut, et qui n'ont guère que le mérite de la masse. Là nous avons été témoin d'un

spectacle tout à fait propre à l'Italie : des galériens travaillaient le marbre sous la direction d'un maître sculpteur, et le travaillaient avec talent ; mais, néanmoins, ce n'était là que de la sculpture de décoration. Le gouvernement romain ne peut entreprendre de si grands travaux qu'en embrigadant un grand nombre de ces forçats avec les autres ouvriers, qui les accueillent sans répugnance. Grâce à ce concours, le prix de la main-d'œuvre devient presque nul. Lors de ma visite à Saint-Paul-hors-des-Murs il y a quelques années, trois cents ouvriers environ y étaient employés, et cependant cette restauration, commencée en 1825, marche fort lentement ; avant d'être achevée, cette église aura vu passer bien des papes.

Quelque imparfaits que soient ces travaux, ils ne sont possibles qu'en Italie, et peut-être à Rome seulement, parce qu'à Rome seulement ils peuvent être en quelque sorte exécutés gratuitement. Ces colonnes, en effet, sont données par un souverain<sup>1</sup>, ces marbres par un autre. Ceux qui ne peuvent faire don de matériaux si précieux contribuent par des envois d'argent, de sorte que cet édifice, qui, achevé, représentera peut-être une valeur de près de 30 millions, n'en aura pas coûté 5 au gouvernement romain, et

<sup>1</sup> Il n'est pas jusqu'à Méhémet-Ali, pacha d'Égypte, qui n'ait voulu contribuer, pour sa part, à la réédification de la basilique chrétienne. Ce prince a fait présent au pape de quatre belles colonnes de marbre blanc égyptien, destinées à l'un des autels de Saint-Paul-hors-des-Murs.



ces 5 millions, il aura mis cinquante ans à les dépenser. Ajoutons encore qu'on ne trouve qu'à Rome des forçats qui sachent travailler le marbre, et des sculpteurs et des architectes qui veuillent bien employer ces forçats, et vivre en quelque sorte fraternellement avec eux. Remarquons, enfin, que par delà les Alpes seulement on est encore assez artiste pour faire une splendide folie de ce genre, et préférer les plaisirs du goût au *raisonnable* et à *l'utile*.

L'établissement de la *Passeggiata*, ou promenade près de la porte du Peuple, dont les Français avaient conçu l'idée du temps de leur domination à Rome, et que l'avant-dernier pape a mis à exécution, est, avec la modification de Saint-Paul-hors-des-Murs, une des plus grandes entreprises du siècle. Cette création laisse pourtant beaucoup à désirer au point de vue monumental. L'architecte Valladié, chargé du travail, s'est beaucoup trop préoccupé de l'imitation de l'antiquité et trop peu du meilleur parti à tirer de ce magnifique emplacement. Toute cette accumulation de trophées, de divinités, de fleuves, ces barbares copiés des arcs de Titus et de Constantin, et en général toutes les sculptures, bien qu'exécutées sous la direction de Thorwaldsen, produisent un effet assez peu satisfaisant. Le plus bel ornement de cette promenade est encore la vue sans égale dont on jouit au moment du coucher du soleil de derrière la balustrade de la plate-forme qui le domine.

En Italie, on est architecte par tradition, et c'est aussi d'après certaines règles traditionnelles qu'on y taille le marbre. Comparés aux chapiteaux des colonnes antiques, les chapiteaux des nouvelles colonnes de Saint-Paul-hors-des-Murs paraissent secs; les arêtes en sont aigres et dures, et l'ensemble des ornements manque de moelleux et de largeur. Comparés aux ouvrages de nos marbriers, ces chapiteaux seraient des chefs-d'œuvre, et l'exécution en paraîtrait savante et irréprochable. Plus heureux que les peintres, qui paraissent avoir oublié jusqu'aux procédés matériels de l'art, et dont la touche est aussi pauvre et le coloris aussi terne que l'imagination est stérile et la conception misérable, les statuaires et les sculpteurs italiens ont, du moins, gardé *la main*; ils modèlent le marbre comme d'autres la cire et l'argile.

Cette habileté pratique, cette adresse à tailler le marbre a trompé beaucoup d'ouvriers de talent qui, du moment qu'ils savaient copier une statue, se croyaient statuaires. Ces copistes, fussent-ils excellents, eussent-ils même égalé l'original, n'ont droit qu'à une place tout à fait secondaire.— Tout homme qui en suit un autre ne peut passer devant, disait Michel-Ange à Baccio Bandinelli, ce présomptueux copiste du Laocoon, qui se posait comme son rival.

Michel-Ange, esprit supérieur et caustique, s'amusa plus d'une fois des prétentions de ces habiles tailleurs de marbre. Un jour, tandis qu'il travaillait au tom-

beau du pape Jules II, il entendit ses ouvriers qui se moquaient d'un de leurs compagnons. Celui-ci, en achevant d'équarrir un bloc de marbre et tout satisfait de la facilité avec laquelle il en faisait voler les éclats, prétendait qu'avec un peu de patience il serait tout aussi grand sculpteur qu'un autre, que le seigneur Buonarotti peut-être. Quelques-uns de ses camarades riaient de ses prétentions, d'autres s'en indignaient, regardant ses paroles comme autant de blasphèmes.

« Cet homme a raison, dit Michel-Ange d'un air fort grave, en s'approchant de l'ouvrier : je reconnais, à sa manière de tailler le marbre, qu'il peut être aussi habile statuaire que moi ; il a seulement besoin de quelques conseils, et je vais les lui donner. »

En effet, tout en remontant sur ses échafauds et en se remettant à l'ouvrage, il crie à l'ouvrier d'enlever tel morceau du bloc de marbre qu'il a entre les mains, de pousser, de ce côté, le ciseau à telle profondeur, d'arrondir et de creuser telle partie, de laisser telle autre saillante. L'ouvrier fut conseillé ainsi tout le jour, et le soir il arriva que notre manœuvre avait achevé une très-belle ébauche.

« Eh bien ! vous voyez que cet homme avait raison, dit Michel-Ange à ses ouvriers émerveillés : quelques indications ont suffi pour développer son talent naturel ; maintenant, il peut faire son chemin. » L'ouvrier se jeta aux pieds du maître, en

s'écriant : « Quelles obligations ne vous ai-je pas ! me voilà donc sculpteur ! » Le lendemain, il essaya de travailler seul, et il fut bien surpris de voir qu'il était resté tailleur de pierre, comme auparavant.

En Italie, de nos jours, beaucoup de ces tailleurs de marbre, qui se croient de grands sculpteurs, n'ont pas même reçu les conseils d'un homme de génie ; ceux qui sortent de ligne et qui, à tort ou à raison, paraissent plus sûrs de leur fait, ont étudié sous Thorwaldsen ou Canova, qui, l'un et l'autre, ont fait école, mais qui, en général, n'ont laissé que de médiocres élèves. L'école de Canova cherche le gracieux, celle de Thorwaldsen l'énergie. Pompeo Marchesi à Milan, Bartolini à Florence, et Tenerani à Rome, sont les héritiers les plus directs du talent de ces deux premiers sculpteurs de l'époque. Rinaldo de Padoue et Ghiallo, qui occupaient chacun une moitié de l'atelier de Canova, mais qui, à eux deux, étaient loin d'égaliser leur maître ; Bienaimé de Carrare, l'auteur de cette statue de *l'Innocence perdue*, figurée par une jeune fille nue ayant à ses pieds une colombe expirante, qu'il a répétée cinq fois et qui est devenue populaire ; Finelli, l'auteur d'un fort joli groupe de *l'Amour et de Psyché*, de celui des *Trois heures*, qui appartient à M. Demidoff, et d'une statue de *l'Archange Gabriel* ; le Florentin Ricci et Baruzzi de Bologne, le gracieux sculpteur de *Salmacis*, ne viennent qu'après eux.

L'école lombarde contemporaine a peut-être encore de plus hautes prétentions pour la sculpture que pour la peinture. Quand on met en doute le talent de leurs sculpteurs, les Milanais vous citent les mille statues du dôme.

Pompeo Marchesi, contemporain et imitateur de Canova, s'était placé, dès le premier quart du siècle, à la tête de cette école. C'est le principal décorateur de cet arc de la paix commencé par Napoléon, achevé par les Autrichiens, et qui est le monument le plus important exécuté, dans l'Italie du nord, depuis le commencement du siècle. Les principaux sculpteurs milanais ont concouru, avec Pompeo Marchesi, à sa décoration. Nous citerons, parmi eux, Cacciatore, les trois Monti, Pizzi, Aquisto, Guelfi, Rusca, etc. Sangiorgio est l'auteur du groupe de chevaux de bronze qui couronne le haut du monument.

Ce monument rappelle, par ses proportions, l'arc de l'Étoile, et par son architecture celui de Constantin. Le marquis Cagnola a dirigé les travaux.

Marchesi a vécu longtemps sur son passé. Accablé d'honneurs, de commissions et de travaux de toute espèce, il ne travaillait qu'à ses heures, et paraissait plus glorieux de ses élèves que de ses ouvrages. Fracaroli de Vérone et Ferrari de Venise sont les sculpteurs les plus distingués qui soient sortis de son école.

On le voit, ce ne sont pas les artistes qui font dé-

faut à ce sol classique des arts, mais c'est le talent ou plutôt le génie qui manque aux artistes. La flamme sacrée est-elle éteinte, n'apparaît-elle que de siècles en siècles et à de longs intervalles, toujours est-il que les artistes éminents sont rares; et cependant le goût des arts est encore dans toute sa ferveur dans le nord comme dans le midi de l'Italie, le fait suivant le prouvera. Il y a une vingtaine d'années, un incendie réduisit en cendres l'atelier de Marchesi. A peine le bruit de ce malheur se fut-il répandu dans Milan, qu'une souscription fut spontanément ouverte, et peu de temps après Marchesi était en possession d'un atelier beaucoup plus beau que celui qu'il avait perdu. L'artiste reconnaissant fit présent à la ville de Milan de son groupe colossal d'Hercule et Alceste.

Bartolini fut de cette vieille race de sculpteurs italiens dont le ciseau fécond a créé des armées de statues. Il se distingua en cela des sculpteurs de l'école florentine, toujours si sobre et si sévère, Jean de Bologne excepté. Son atelier, quand je le visitai, offrait l'aspect d'un véritable musée; les projets de monuments, les bas-reliefs, les groupes et les statues à l'état d'ébauches, les bas-reliefs, les groupes et les statues achevés y étaient en grand nombre, et les bustes s'y comptaient par centaines. Toutes les célébrités européennes de l'époque semblaient s'y être donné rendez-vous.

Bartolini excelle à représenter des affections mo-

rales; il fait surtout vivre ses personnages par la pensée. Il s'attache aux moindres particularités qui peuvent lui faire connaître à fond le caractère de l'homme qui va poser devant lui, et il ne se met à l'ouvrage que lorsqu'il a achevé cette première étude, qu'il regarde comme indispensable. Je l'ai vu entrer, à ce sujet, dans des détails singuliers, en apparence fort minutieux, et dont lui seul pouvait comprendre l'importance. L'exécution des bustes de Bartolini est large, facile et parfaitement vraie. Il sait faire la chair, ce que Pampaloni, son rival de Florence dans la sculpture des bustes, paraît absolument ignorer. Il y a cent palmes de différence entre Bartolini et Benvenuti, et c'est en comparant leurs productions que l'on voit sur-le-champ de combien la sculpture l'emporte, en Italie, sur la peinture. La jeune école pourra seule remettre les choses sur le pied d'égalité, quand elle aura produit et se sera fait accepter.

Quelques-unes des nombreuses statues de Bartolini sont devenues populaires. L'une d'elles, *l'Espérance en Dieu*, a été copiée mille fois en marbre et en bronze, et, reproduite par le moulage, on la rencontre dans toute l'Europe. *L'Espérance en Dieu* de Bartolini est figurée par une jeune fille à genoux, les mains jointes et les yeux levés au ciel. L'idée, comme on voit, n'a rien que de fort ordinaire; mais l'artiste a rendu avec un singulier bonheur, dans chacune des parties de cette jolie statue, le passage de l'enfance à

l'adolescence. La pose, d'ailleurs, a un grand charme dans sa parfaite simplicité, et l'expression du visage est tout à fait angélique; on dirait une statue de Canova, mais les formes en sont moins rondes et en même temps moins grêles.

On peut voir, à Paris, dans la charmante collection de M. Portalès, une autre statue de Bartolini, qui serait la meilleure et la plus gracieuse de ses productions, si les jambes étaient plus correctes : c'est la statue d'un jeune vendangeur. Bartolini a bien senti les défauts de cette statue, car il en a fait une copie dans laquelle il s'est efforcé de les corriger.

Sa statue de la *Junon*, destinée à servir de pendant à cette adorable statue de *la princesse Pauline*, « faite par un temps chaud, » comme le disait ingénument l'aimable princesse quand on s'étonnait de sa complète nudité, est une œuvre à peu près manquée. Cette statue est couchée sur l'un des côtés, comme celle de Canova; mais l'ensemble est médiocre et prétentieux : le bras levé est détestable, le ventre est pauvre, flasque et d'une vérité par trop vulgaire; c'est une femme qu'une couche a maigrie et déformée, et qui semble avoir fait le pari de tenir le plus longtemps possible le bras levé, le reste du corps étant couché.

Les biographes du Baroque nous racontent que ce peintre ne manquait jamais de demander au modèle qui posait devant lui s'il se trouvait bien à son aise, l'aisance lui paraissant inséparable de la grâce. Je



doute fort que Bartolini ait jamais fait pareille question au modèle de la *Junon*, qui n'aurait pas manqué de lui répondre : « Cette hanche, sur laquelle tout le corps pose, me fait un mal horrible, et, s'il faut que je tienne une minute de plus mon bras levé et tendu de cette façon, je vais m'évanouir. »

Bartolini terminait, en même temps que la *Junon*, un grand tombeau, dont le bas-relief nous a paru compliqué et peu frappant. Cependant la tête de l'enfant souffrant, aux lèvres duquel une femme présentait une coupe, sans doute la coupe de la santé, est à elle seule un petit chef-d'œuvre. Bartolini excellait dans ces détails expressifs. Son exécution est puissante, sa pensée énergique, et cependant nous ne voyons pas qu'il ait jamais rien produit d'un style bien relevé.

La statue colossale de Napoléon qui se trouve maintenant en Corse pourrait faire exception parmi les œuvres de l'artiste ; mais ce n'est là qu'un projet : Bartolini attendait la décision des autorités de la ville d'Ajaccio pour savoir s'il le mettrait à exécution. Cette statue, que nous avons vue inachevée, il est vrai, nous a paru sans étude et beaucoup trop *carrée par la base*, pour nous servir de l'une des expressions favorites du héros.

Le style de Bartolini est à la fois gracieux et sévère, mais peut-être un peu lourd. L'artiste a trop souvent oublié cette belle loi des deux forces que les

grands sculpteurs grecs ont si heureusement appliquée à l'ensemble du corps humain et à chacune de ses parties : la loi de la force active, en vertu de laquelle ces parties agissent et se meuvent, et la loi de solidité, qu'aujourd'hui nous appellerions de gravité, en vertu de laquelle ces parties posent et sont soutenues. La première de ces lois conduit à l'élégance et à la légèreté, la seconde à la force et à la grandeur. Bartolini, quoique cherchant la grâce, ne semble guère préoccupé que de la loi de solidité; il l'exagère trop souvent et arrive à la lourdeur, comme dans son *Napoléon*, dans sa *Junon* et même dans son *Jeune vendangeur*, dont les jambes paraissent trop fortes, et dont l'attitude n'a pas cette légèreté pétulante et joyeuse qui accompagne le commencement de l'ivresse. Plusieurs de ses bustes nous ont aussi paru taillés trop en force; celui de la princesse Mathilde, par exemple, qu'il exécuta il y a quelques années. L'ampleur et la liberté du travail nuisent à la parfaite correction des formes un peu vulgarisées, et qui ne rappellent que d'une manière fort éloignée la gracieuse élégance du modèle. *L'Espérance en Dieu* est peut-être la seule statue de Bartolini qui nous paraisse irréprochable; néanmoins ce n'est pas encore là du grand style<sup>1</sup>.

On a dit que les artistes se peignaient dans leurs

<sup>1</sup> La réduction du tombeau de M. N. de Demidoff, que Bartolini a envoyée, à l'une des expositions du Louvre, est un ouvrage d'une exé-

ouvrages ; appliquée à Bartolini , cette remarque ne manquerait pas de justesse. Bartolini était un gros petit homme d'une nature forte et trapue. Sa physionomie, comme tout l'ensemble de sa personne, avait plus d'expression que de distinction. Son œil était vif et plein de feu, son geste brusque et énergique, et sa tenue singulièrement négligée. A voir, dans son atelier, ce petit homme en blouse bleue, le marteau et le ciseau à la main, s'escrimant contre un bloc de marbre dont il détachait de larges éclats, et cela tout en causant avec une certaine bonhomie brusque et parfois mordante, se plaignant de l'avarice de l'un, de l'insolence de l'autre, de la sottise du plus grand nombre, vous auriez dit un ouvrier spirituel, et vraiment le sculpteur florentin ne fut souvent pas autre chose. Deux ou trois fois, cependant, il a été un statuaire de génie.

Tenerani, l'élève le plus distingué de Thorwaldsen, a égalé son maître, s'il ne l'a pas surpassé. Le style de ses faciles et gracieuses productions se rapproche plutôt de la manière de Canova que de celle du sculpteur suédois. C'est un artiste sans *furie* ; mais, s'il n'a pas la fougue de Bartolini, il en a l'abondance et la merveilleuse adresse. Tenerani n'a pas non plus les rudes dehors du Florentin. C'est un homme d'une soixantaine d'années, d'une taille élevée, de manières

cution précieuse, mais qui ne donne qu'une idée fort imparfaite du talent et de la manière du statuaire florentin.

douces, timides même, et à la tenue virgilienne. Il y a, du reste, dans ses compositions, quelque chose du feu contenu et de la sage abondance qui distinguent les ouvrages de ce prince des poètes romains. Ses conceptions sont ingénieuses et variées, ses personnages noblement et naturellement dessinés ; leurs attitudes se distinguent par la vérité et l'animation ; les draperies qui les recouvrent sont d'un bon style et bien jetées. Sa manière rappelle celle de Canova, l'un de ses maîtres, mais un peu affaiblie.

Puisque nous venons de prononcer encore une fois le nom de ce roi des statuaires modernes, nous nous permettrons de dire ici que son influence s'est fait beaucoup trop sentir chez tous les sculpteurs italiens de l'époque actuelle, même chez ceux qui se sont placés au premier rang. Bartolini et Tenerani ont montré tous deux un talent prodigieux, tous deux paraissent avoir fait connaissance avec la nature ; mais ce n'est pas toujours chez elle, c'est plutôt en visite dans l'atelier de Canova qu'ils semblent l'avoir rencontrée.

On nous a montré, dans l'une des salles du musée de sculpture de la villa Médicis, un admirable torse, provenant du fronton du Parthénon et attribué à Phidias, que M. Ingres a fait mouler. La chair de ce torse est palpitante ; les muscles, modelés par grands méplats, paraissent mobiles, et se reliait aux attaches avec une grandeur et une souplesse infinies. Près de

ce fragment nous avons vu la statue à demi drapée d'une femme couchée, moulée, comme ce torse, sur le marbre enlevé au même fronton. Quelle *morbidesse* singulière dans ces chairs souples et ondoyantes ! quelle admirable vérité dans ce sein qui se rassied ! quelle précision et en même temps quelle largeur dans ces plis de la robe si achevés, et qui cependant ne devaient être vus que d'une distance de 50 pieds ! Ce sont ces précieux morceaux et les marbres grecs, statues et bas-reliefs, de la villa Albani, que l'école sculpturale moderne devrait surtout étudier. Ces artistes ont souvent fait preuve de talent, il est vrai ; mais ils ne paraissent pas, cependant, s'être assez pénétrés de ces chefs-d'œuvre, d'une bien autre excellence que les productions de la statuaire moderne. Les succès récents et la gloire encore présente de Canova ont trop d'influence sur leur manière de sentir et d'exprimer, trop d'empire sur leur volonté. C'est un joug qu'ils auront peut-être peine à secouer, car pour plusieurs, et M. Tenerani est du nombre, il est déjà un peu tard.

Ces réflexions sont surtout applicables aux grands ouvrages de cet artiste. Le *saint Jean* colossal qu'il a exécuté pour une église de Naples <sup>1</sup> n'est-il pas d'un

<sup>1</sup> L'église de Saint-François-de-Paule, cette misérable imitation de Saint-Pierre de Rome, que le feu roi a fait construire sur la place du palais. C'est là, dit-on, que sont placés les meilleures statues napolitaines modernes, et cet échantillon donne une bien triste idée du reste.

style bien calme? Quoique l'ensemble de la statue ne manque pas de noblesse, cette majesté n'est-elle pas un peu bourgeoise et par trop débonnaire, un peu trop semblable à celle du Jupiter *Mansuetus* prêtant patiemment l'oreille aux invectives de Junon? Le *Vulcain* est plus énergique : c'est une statue bien sentie, et cependant l'artiste a peut-être été encore trop préoccupé de la grâce; à force de caresser son marbre et d'en abattre les angles, il a enlevé à son œuvre quelque chose de cette rudesse qui convient au dieu boiteux des forgerons. En revanche, sa grande *Descente de croix* est un morceau de premier ordre et le plus énergique peut-être qui soit sorti de son atelier. On dirait un groupe de Jean de Bologne, mais étudié, sévère et touchant.

Cette horreur que l'école de Canova, et en général l'école moderne, montrent pour les angles part d'un principe raisonnable; mais, poussée à l'extrême, elle conduit aux formes rondes, gracieusement affectées et à la mollesse.

Canova a été un statuaire du premier ordre, arrivant surtout à la suite de l'école maniérée du Bernin, auquel, cependant, il doit être beaucoup pardonné, car il a fait la *sainte Thérèse*. Sa *Vénus* du palais Pitti, ses *Grâces*, sa *Madeleine*, sa *Psyché*, son *Persée*, ses

**La statue de saint Augustin, tenant en main son *Traité de la cité de Dieu* et disputant contre les *donatistes*, de M. Tommaso Arnaud, fait seule exception.**

*Lutteurs* et son *Lychas* sont d'admirables morceaux. L'idée du *Lychas* est ingénieuse : le malheureux envoyé de Déjanire s'attache au marbre de l'autel, mais il est dans les bras d'Hercule, et ces bras offrent un si prodigieux développement de vigueur et l'infortuné qu'ils étouffent est d'une beauté si frêle, qu'on le voit déjà tourbillonner sur l'abîme. *Thésée, vainqueur du centaure*, est le chef-d'œuvre du statuaire vénitien<sup>1</sup>. Ce chef-d'œuvre n'est cependant pas complet. La figure du Thésée, de proportion démesurée, manque de puissance et d'énergie ; on a peine à comprendre que ce combattant vulgaire triomphe d'un si terrible adversaire. En revanche, le centaure est superbe. Un premier coup de massue l'a terrassé, son ventre touche la terre, sa tête tombe en arrière, ses pieds s'agitent convulsivement, et le poison de la douleur court dans chacun des muscles et dans chacun des nerfs de sa croupe frémissante. C'est le centaure vaincu d'André Chénier :

L'insolent quadrupède en vain s'écrie, il tombe,  
Et son pied bat le sol qui doit être sa tombe.

On assure que Canova, voulant exprimer toutes les nuances et les dégradations de l'agonie et prendre sur le fait ce passage de la vie à la mort, fit expirer

<sup>1</sup> Ce groupe est placé aujourd'hui dans le *Jardin du Peuple*, à Vienne.

lentement, sous ses yeux, un beau cheval. La perfection de cette magnifique et singulière statue rend cette anecdote vraisemblable. Ce centaure est bien supérieur aux lions si vantés du tombeau de Clément XIII (Rezzonico).

Canova, dans ces compositions si diverses, brille surtout comme poète, comme homme de délicate et puissante imagination ; mais, considéré sous un autre point de vue et comme réformateur, Canova, malgré son immense talent, n'a peut-être pas mérité toute l'importance qu'on a voulu lui donner. Il a pu, il est vrai, accomplir, dans la sculpture, cette révolution que Raphaël Mengs, beaucoup trop décrié aujourd'hui, avait tentée dans la peinture. Il a refait l'antique, mais sans grandeur et beaucoup trop joli ; aussi, nous l'avouons, nous avons peine à distinguer ses Vénus, ses Nymphes, ses Génies et ses Grâces mignonnes des froides et coquettes divinités du Parnasse de Mengs.

Bartolini et Tenerani sont de l'école de Canova, en ce sens qu'ils ont suivi tous deux l'exemple de ce maître, qu'ils se sont rapprochés de l'antique, et qu'ils ont fait l'un et l'autre une étude particulière des formes nues. On peut dire que ces deux premiers statuaires de l'Italie moderne ont déshabillé les statues que l'Algarde, le Rossi et le Bernin avaient couvertes de draperies écrasantes, de lourds vêtements d'airain contourné ou de marbre volant. Ils ont aussi simplifié



l'attitude et rejeté ces poses forcées que désavoue la nature, et que le génie seul de Michel-Ange a pu faire accepter. Ils ont, de plus, renoncé généralement à faire du bas-relief un tableau avec clair-obscur, perspective fuyante, saillie exagérée et agrandissement calculé de certaines parties destinées à accroître ce qu'on appelle l'*effet*. En un mot, ils sont sagement rentrés dans les limites de la sculpture, qui a pour objet de reproduire les belles formes de la nature en les simplifiant pour les idéaliser, et non pas d'imiter seulement l'aspect des objets, ce qui est surtout du domaine de la peinture <sup>1</sup>. Le peintre, en effet, ne peut représenter que l'apparence de la forme, tandis que le sculpteur reproduit la forme elle-même. Enfin Bartolini et Tenerani sont tous deux revenus à la simplicité des moyens, ce grand art des statuaires antiques.

<sup>1</sup> Un sculpteur qui veut rendre la couleur et l'effet commet le même contre-sens que ce peintre (Giorgione) qui voulait rendre la forme sous tous les aspects possibles, à l'aide d'un seul personnage.

Il peignit un homme nu, vu de dos ; une nappe d'eau limpide s'étendait devant lui et réfléchissait le devant de la figure ; une cuirasse d'acier poli en faisait voir le côté gauche, et un miroir le côté droit.

« Très-belle imagination, s'écrie Vasari, et qui prouve que la peinture a plus de moyens que la sculpture pour montrer tous les aspects de la nature dans une seule vue. » (Vasari, *Vie de Giorgione*.)

Très-ridicule imagination, dirons-nous, et qui ne peut avoir pour résultat qu'un très-désagréable tableau. Le peintre, d'ailleurs, n'avait nullement atteint son but, car il ne nous avait montré que quatre des aspects de la nature, et non pas tous ses aspects. Un tableau ne peut avoir qu'un seul point de vue, une statue a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace.

Leurs ouvrages, cependant, ne sont pas toujours dégagés de certaines recherches dont Canova ne leur avait jamais donné l'exemple, et qu'on pourrait regarder comme des tentatives de retour vers l'école du siècle précédent; ces tentatives, que nous ne regardons, toutefois, que comme des caprices, sont surtout sensibles dans leur façon de faire serpenter la ligne et flamboyer le contour. Il est tel de leurs bas-reliefs qui n'est pas non plus exempt de ce goût prétentieux, et l'on y retrouve quelquefois de ces recherches d'effet et de perspective que nous condamnions tout à l'heure. Nous nous rappelons particulièrement de grandes fabriques, vues d'angle, que Tenerani a placées dans l'une de ses compositions les plus considérables (non pas le bas-relief d'*Eudore* et *Cymodocée*, qui, sous ce rapport, est irréprochable) <sup>1</sup>. Les lignes de ces fabriques qui fuient sont, sans nul doute, habilement dégradées, et cependant elles ne s'enforcent pas au centre de la composition, comme l'auteur l'aurait voulu. La dégradation des couleurs peut seule exprimer parfaitement cet effet, et c'est dans ces parties de l'art que la peinture a le pas sur la sculpture. Cette remarque confirme ce que nous avons dit plus haut, et prouve que toute recherche d'effet, de perspective ou de clair-obscur, sur une surface plane et

<sup>1</sup> Quand je visitai l'atelier de Tenerani, à la place Barberini, il achevait ce bas-relief que nous avons vu, depuis, exposé à Paris, et qui lui avait été commandé par M. de Chateaubriand.

de même couleur, ne peut aboutir qu'à des résultats incomplets. La perspective aérienne ne venant point en aide à la perspective linéaire, comme dans la peinture, l'artiste se trouve avoir fait tout au plus une démonstration de perspective et nullement avoir fait de la perspective. Il faut donc laisser la sculpture du bas-relief en perspective au Bernin et à son école, qui essaya même de l'architecture en perspective, comme on peut le voir dans les singulières fenêtres de l'escalier du Vatican.

**MM. Bartolini et Tenerani** ont tous deux fait école. Nous avons vu un grand nombre d'ouvrages sortis de l'atelier de leurs élèves ; mais, il faut le dire, la plupart de ces ouvrages nous ont paru d'une rare et désespérante médiocrité, et, ce qui est pis, d'une médiocrité léchée. On pourrait répéter à ces messieurs ce que Michel-Ange disait à Jean de Bologne : — Avant de chercher à finir, apprends à ébaucher. — La réplique du grand artiste à Vasari, qui se vantait, en lui montrant un de ses tableaux, d'y avoir mis peu de temps, s'appliquerait, avec un égal à-propos, aux prétentions de quelques-uns de ces ouvriers faciles. — Cela se voit ! pourrions-nous dire comme lui ; en effet, cela se voit beaucoup trop.

En France, la décadence de la statuaire s'annonce, comme chez les Romains et les Grecs, par l'absence de tout style. L'apparition d'une armée de statuettes, où l'incorrection le dispute au ridicule et au mauvais

goût, tend à pervertir l'art en le popularisant. En Italie, cette décadence est amenée par l'abus de la facilité gracieuse et par le lâché habile. On adopte certaines formes de beauté conventionnelle, et, pour simplifier les lentes études du modelé, on met de côté la nature, et l'on donne à toutes les formes quelque chose de souple et d'arrondi qui séduit le vulgaire, mais qui s'éloigne autant de l'idéal que de la vérité. Enfin on néglige absolument les détails qui sont *laissés* et non cherchés, et qui, selon que l'artiste veut être gracieux ou énergique, semblent faits au moule ou à l'emporte-pièce.

Apelles disait qu'il avait un grand avantage sur Protogène, celui de savoir le moment où il fallait quitter son ouvrage. Les statuaires italiens, qui travaillent le marbre avec une si étonnante facilité, ne nous paraissent, eux, préoccupés que d'une seule idée, c'est de quitter leur ouvrage non pas quand il le faudrait, mais le plus vite qu'ils peuvent.

---

**III.****LES ARTS EN PIÉMONT.****LA GALERIE ROYALE DE TURIN <sup>1</sup>.**

Quand on arrive de France, et que l'on vient de traverser les Alpes de la Savoie, Turin semble une ville italienne; quand on revient de Naples ou de Rome, on se croirait dans une ville française. Turin, la plus petite des capitales, est peut-être la plus propre et la plus régulière des villes. La plupart de ses rues sont tracées au cordeau et décorées, de chaque côté, d'édifices semblables. Quelques-unes sont même bordées d'une double rangée de portiques à arcades. Comme la température y a quelque chose de la vivacité et de la crudité alpestres, on pourrait se croire à Berne, ville des portiques par excellence; mais, bientôt, les riches uniformes, le bruit des voitures et des chevaux, et, s'il faut tout dire, l'aspect misérable d'une partie de la population qui afflue sous ces ar-

<sup>1</sup> Octobre 1841.

cadés nous reportent de la capitale des vingt-deux cantons en pleine monarchie. Turin est le siège d'une cour et, à en juger du moins par les dehors, d'une cour militaire. Le luxe des uniformes est celui qui domine avant tout. Ce luxe a envahi, de nos jours, les deux extrémités de la péninsule italique, Naples et Turin. A Naples, cette pompe est quelque peu théâtrale ; à Turin, elle est plus sérieuse. Cette ville, en effet, tient les clefs de l'Italie du côté où ses portes ont besoin d'être le mieux fermées. Du haut de ses remparts, on aperçoit, à l'horizon, les neiges du Saint-Bernard, les hauteurs de Montenotte et de Millesimo, et la plaine de Marengo.

C'est à cette position frontière et toujours menacée que les Piémontais attribuent l'infériorité de leurs artistes comparés à ceux des autres États de l'Italie. Leurs princes, sentinelles avancées du Midi, ont toujours été trop occupés de défendre leur pays contre les invasions de l'étranger pour songer à ce qui pouvait l'ornier. L'entretien d'armées considérables et de places fortes importantes épuisait leurs trésors. Si quelqu'un d'entre eux venait à encourager les arts, c'était dans de courtes périodes de repos, quand une trêve ou un traité de paix leur permettait de déposer l'épée. Dans un état républicain comme Athènes, Florence ou la Hollande, les arts peuvent fleurir au milieu des troubles et en des temps de luttes et de guerres continuelles, chaque citoyen ne comptant que sur soi

ou sur ses égaux. Dans une monarchie absolue, c'est bien différent. Les encouragements et les récompenses découlent d'une seule main, de la main du souverain. Que le monarque soit distrait par la nécessité de veiller au salut de l'État, que sa main se ferme, le travail et l'encouragement manquent à la fois à l'artiste, et l'art dépérit et meurt. En revanche, sous un prince homme de goût et judicieusement magnifique, combien l'unité n'enfante-t-elle pas de merveilles ! Celui qui est fort de la force de la nation, riche de sa richesse peut toujours de grandes choses. Il n'a qu'à vouloir et à savoir. Nous ne doutons pas que les princes piémontais n'aient souvent voulu, mais rarement ils ont su, et plus rarement encore ils ont pu.

La peinture a été cultivée de temps immémorial en Piémont, mais presque toujours par des peintres venus du dehors. Il n'y a jamais eu d'école piémontaise proprement dite, et même, à l'exception du mystique Gaudenzio Ferrari, le Piémont n'a jamais eu de peintre du premier ordre. Les artistes de talent qui travaillaient pour les princes piémontais, dans les courts intervalles de paix dont jouissait le pays, furent presque tous étrangers. Rarement ils entreprenaient la décoration d'un édifice, la peinture d'une coupole : c'eût été trop dispendieux ; le temps d'achever un ouvrage de longue haleine leur eût, d'ailleurs, manqué. Ils terminaient dans leur atelier une statue ou un tableau, et ils l'envoyaient au prince qui les leur avait com-

mandés. Il ne faut donc pas s'étonner si le Piémont, n'ayant jamais été la patrie des artistes, a, cependant, de fort belles collections de tableaux.

De toutes ces collections, la nouvelle pinacothèque du château, dite la galerie Royale (*Reale galleria*), est la plus magnifique ; on y trouve, en grand nombre, des tableaux des diverses écoles italiennes, des écoles allemandes et françaises, et particulièrement de l'école hollandaise. Avant la formation de ce musée, Lanzi faisait déjà remarquer, à juste titre, que les palais des princes piémontais, que décoraient une foule de médiocres tableaux italiens, renfermaient plus de tableaux flamands du premier ordre qu'aucune autre habitation royale.

Ce sont les meilleurs tableaux, disséminés dans ces divers palais et dans les collections de Gènes, qui appartenaient à l'État, qu'on a réunis dans le *castello Reale*. Le prince actuel s'est, dans cette occasion, montré vraiment libéral ; il a voulu faire jouir plus facilement la nation des richesses accumulées, à la longue, par ses ancêtres ; il a généreusement dépouillé ses collections privées, et il a formé la galerie Royale, qu'il a ouverte au public. La galerie Royale prend désormais place au nombre des premières collections européennes du même genre.

On a prétendu que, en formant ce riche musée, le monarque piémontais s'était proposé un autre but ; qu'il ne voulait pas seulement donner de stériles



jouissances au public, qu'il voulait encore ressusciter l'art, présenter à ceux qui le cultivaient un modèle permanent de perfection, et, comme disent MM. les écrivains piémontais initiés à ces projets, charger ces grands maîtres des vieilles écoles d'un muet et perpétuel enseignement. Nous doutons fort que ce but soit jamais atteint. *Nil facies invitâ Minervâ*, c'est-à-dire, dans ce style mythologique un peu passé de mode, que la sévère déesse est jalouse de Mars, et qu'elle tourne le dos aux adorateurs de Plutus. Je ne crois guère, pour ma part, à ces végétations artificielles, ou, si l'on aime mieux, à cette puissance du galvanisme appliqué aux arts.

C'est encore la prétention de ressusciter l'art ou, tout au moins, d'en être le restaurateur qui a engagé M. R. d'Azeglio, auteur d'un roman estimé de ses compatriotes, et de tableaux dont quelques-uns ont paru dans nos expositions d'une manière honorable, à publier une description de la galerie Royale de Turin, accompagnée de planches gravées par les meilleurs artistes de l'Italie moderne; car, si cette terre inépuisable n'a plus de grands peintres, elle a encore d'excellents dessinateurs et des graveurs d'une incontestable habileté. Dans ce nombre, et comme ayant concouru à l'illustration du texte de M. R. d'Azeglio, nous citerons M. Anderloni, directeur de l'école de gravure de Milan; MM. Michel Bisi et Samuel Jesi, les continuateurs les plus renommés de Longhi; le

chevalier Carlo Lazinio, sous la direction duquel, en 1840, les peintures du *Campo Santo* de Pise, dont il venait, en quelque sorte, de faire la découverte, ont été nettoyées et remises en lumière, et qui, aidé de son fils, Paul Lazinio, les a fait connaître par la gravure, ainsi que les plus fameuses compositions des maîtres florentins des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles; enfin MM. Palmieri, Penfotti, Rosaspina, Metalli, Balbi et Toschi, dont nous avons eu occasion d'admirer, à Paris, les ouvrages si savamment exécutés. Quatre volumes in-folio de cette collection, qui doit en comprendre huit, ont déjà paru. Au point de vue de l'art, ce grand travail est loin d'être sans valeur; sous le rapport typographique, nous le recommanderons comme un modèle à ces éditeurs par trop dédaigneux de leur propre gloire et de la dignité nationale, qui, chez nous, ont exploité et dégoûté le public. En Italie, l'éditeur, comme le poète et le savant, ont encore de la conscience; l'amour-propre du métier leur tient, du moins, lieu de génie; chacun d'eux, dans son genre, travaille avec amour et bonne foi. Cette rare probité, qui découle sans doute du sentiment du beau, naturel aux habitants de ce pays, si favorisé de la nature, est souvent poussée à un point où, par son excès même, elle devient un défaut. Si l'assertion qui précède avait besoin d'une preuve, le texte de M. R. d'Azeglio nous la donnerait aussitôt. Le louable désir de bien faire l'a poussé à trop faire; voulant

ne rien omettre, il est souvent tombé dans la prolixité et les redites. M. R. d'Azeglio abuse aussi parfois de l'érudition. Était-il bien nécessaire, en effet, à propos de quelques tableaux des plus obscurs des diverses écoles de l'Italie ou de l'Allemagne, de refaire l'historique de ces écoles? Cet abus d'érudition, ce désir de montrer à tout propos ce qu'on sait, précipite trop souvent dans le pédantisme les écrivains italiens les plus estimables. A quoi bon citer Pétrarque, Tyrtée, Thompson et Beccaria, à propos d'un tableau de Carlo Dolce? Et lorsque, dans une page, nous voyons entasser les noms de Velleius Paterculus, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Cratinus, d'Aristophane, de Ménandre, de Philémon, de Platon, d'Aristote, de Gorgias, d'Isocrate, de Démosthène, de Pacuvius, de Cicéron, de Térence et de vingt autres, nous douterions-nous jamais qu'il fût question d'un tableau de Both d'Italie? Le régime politique dont jouissent les littérateurs italiens leur laisse le loisir dont nous manquons; le *journalisme* ne les absorbe pas comme ailleurs; ils ont du temps de trop, et l'on s'en aperçoit.

La galerie Royale de Turin comprend environ cinq cents tableaux. L'école italienne y domine, du moins par le nombre; plusieurs des plus grands peintres de l'Italie n'y sont cependant pas représentés. On n'y voit ni Raphaël, ni Corrège, ni Michel-Ange, ni Titien du premier ordre. Paul Véronèse, Palma Vec-

chio, Giorgione, Guido Reni, Guerchin, Francia, l'Albane, le Dominiquin, le Bronzino et Daniel de Crespi servent de lieutenants à ces princes et les remplacent assez dignement. Les maîtres hollandais et allemands y sont plus au complet que les maîtres italiens, et l'emportent sur eux par la qualité. On y voit des Gérard Dow d'un mérite supérieur, des Téniers de la plus grande beauté, des Van-Dyck, des Rubens et des Rembrandt du plus beau choix, des Ostade, des Berghem, des Mieris, des Breughel, des Netscher et des Wouwermans excellents. Les tableaux de ce dernier peintre sont d'autant plus remarquables qu'ils représentent une action. Albert Durer, Aldegraver et Holbein soutiennent l'honneur de l'école allemande. L'école française, enfin, est représentée par Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Vernet. Le beau portrait du roi actuel de Piémont, que ce dernier a peint il y a une quinzaine d'années, figure dans cette collection; il doit être gravé par Toschi.

Nous prédisions, naguère, la résurrection de l'école italienne, que l'école de David et l'école hispano-anglaise, qui domine encore, se sont flattées tour à tour d'avoir enterrée. La persistance de quelques fidèles et cette qualité spéciale qui distingue chacun des grands maîtres de cette école, la pensée, ont précipité cette inévitable réaction. La compression avait été trop forte pour que, dans le principe, l'intolérance ne signalât pas les apôtres de la nouvelle doc-

trine. Leurs chefs les plus ardents sont même tombés dans l'absurde ; ils ont dépassé le but qu'ils voulaient atteindre. Au lieu de s'arrêter par delà les Alpes, ils ont traversé les mers et sont retournés tout droit à Byzance ; ils n'ont vu de naturel que dans la pauvreté, de profondeur de pensée que dans l'exagération de la simplicité et la naïveté outrée ; ne s'arrêtant plus à Raphaël ni même au Pérugin, ils sont remontés à Giotto, à Cimabué et aux peintres grecs. Puis la réflexion est venue ; les moins opiniâtres, c'est-à-dire les plus sages, se sont amendés ; ils ont consenti à chercher le beau non plus seulement dans une seule ligne, mais partout où il existait, même chez Corrége, les Carraches, Paul Véronèse, le Titien et d'autres peintres de la troisième époque de l'art. Aujourd'hui la réhabilitation de ces maîtres est complète ; on peut citer leurs noms, vanter même leurs qualités sans craindre l'anathème de ces enthousiastes des premiers temps de l'art.

Gaudenzio Ferrari, le seul grand peintre qu'ait peut-être produit le Piémont, avait trouvé grâce devant les plus fanatiques adeptes de la nouvelle doctrine, même avant qu'ils fussent venus à résipiscence. Gaudenzio avait ce qu'il fallait pour se faire pardonner son titre de peintre de la seconde époque. Élève du Pinturricchio et ami de Raphaël, qu'il avait aidé dans la décoration des stanzes du Vatican, il s'était, plus tard, retiré dans son pays natal, et avait

continué, à Verceil, la manière du Pinturricchio, cet aimable peintre des fresques de Sienne. Son style calme et plein d'une grandeur naïve, loin d'être primitif, est plutôt une sorte de combinaison du style de Léonard de Vinci et de celui des maîtres que nous venons de citer. Romain par le caractère de ses têtes, lombard par le fini et la délicatesse de ses extrémités, son dessin a toute la savante naïveté, souvent même la maigreur étudiée des artistes florentins de la première époque. A l'instar des prédécesseurs de Ghirlandajo, il aimait à envelopper les extrémités inférieures de ses personnages d'amples vêtements qui les cachaient souvent entièrement. Toutes ces belles qualités brillent dans son tableau de la Déposition de croix, le plus éminent peut-être de la galerie Royale, et ces rares imperfections s'y retrouvent également. On y reconnaît, avant tout, l'œuvre d'un peintre sincèrement religieux, d'un de ces artistes dont le crayon fixait sur la toile les pieuses méditations, dont la foi guidait le pinceau et auxquels de mystiques révélations tenaient lieu de l'inspiration profane. En étudiant ses ouvrages, on n'est nullement surpris que ses contemporains l'aient proclamé pieux par excellence<sup>1</sup>.

La jeune école italienne contemporaine, poétique et philosophique, a tenté la rénovation du sentiment

<sup>1</sup> Gaudentius noster in iis (artibus) plurimum laudatus opere quidem eximio, sed magis eximia pius. (*Episc. odesc. synod.*)

religieux. Les chefs littéraires de l'école lombarde et leurs lieutenants piémontais, tels que M. R. d'Azeglio et autres, se sont mis à la tête du mouvement; nous les croyons de bonne foi, d'autant plus que, non contents de prêcher et de professer comme nos écrivains religieux d'aujourd'hui, ces messieurs pratiquent. Mais leur exemple même, loin de justifier leur théorie, tendrait à la détruire. Quels chefs-d'œuvre ont produits ces fidèles croyants? Si l'on excepte les hymnes sacrés de M. Manzoni, la littérature peut-elle se glorifier de compositions du premier ordre? La peinture, dans ces provinces du nord de l'Italie, s'est-elle relevée de sa complète décadence? Sabatelli seul promettait un grand peintre, mais Sabatelli, même dans ses compositions mystiques sur l'Apocalypse, est plutôt un peintre fantastique qu'un peintre religieux; il manque de simplicité, de profondeur et surtout d'otion. Canova, qui certes fut animé, toute sa vie, d'un autre sentiment que le sentiment religieux, a-t-il un successeur? Les sculpteurs de l'école religieuse, comme les peintres, sont maniérés quand ils veulent être profonds, affectés quand ils veulent être savants, pauvres de forme et ridicules d'expression quand ils veulent être simples et naïfs. Ils ont la foi sans doute, mais la foi stérile, la foi *sans les œuvres*, sous le rapport de l'art du moins.

Les chefs du mouvement religieux ont néanmoins toute l'intolérance de nouveaux convertis. M. R. d'A-

zeglio, homme d'intelligence et d'imagination, qui obéit plutôt à l'impulsion donnée qu'il ne cherche à l'activer, n'échappe pas toujours à l'influence de cette sorte d'esprit de secte, fâcheux surtout dans la critique, à laquelle il enlève ce caractère de souveraine indépendance, de haute et impartiale équité, qui seul peut donner de l'autorité à ses jugements. Fallait-il, par exemple, faire une si terrible querelle au malheureux Lomazzo, cet estimable historiographe de l'art, parce qu'il attribue à la manière large et toute nouvelle avec laquelle Gaudenzio éclaire ses tableaux le caractère de placidité religieuse et en quelque sorte de sainteté dont ils sont empreints? Lomazzo, dans cette circonstance, n'a qu'un tort, c'est d'attribuer ces grands résultats à cette seule cause; mais il n'est pas moins vrai que cette lumière large et calme que Gaudenzio a répandue sur le tableau de la *Déposition de croix* est pour beaucoup dans l'effet sublime de son œuvre. Qu'on l'éclaire différemment, et cet effet est détruit, quoique cependant l'expression de chaque personnage reste la même. C'est peut-être là un raisonnement d'ouvrier (*artigiano argomento*); néanmoins nous différons complètement d'avis, sur ce point, avec M. R. d'Azeglio, nous croyons que certaine disposition de la lumière, or, par conséquent, de la *matière*, peut contribuer à faire naître dans l'âme du spectateur les mouvements les plus compliqués. Le sublime ne sort pas tout armé du cerveau du poète



et du peintre : une forme plus ou moins heureuse, une épithète pittoresque, un coup de pinceau vigoureux, une certaine combinaison de la lumière, tous moyens mécaniques, il est vrai, concourent à sa composition. Dussions-nous être accusé de matérialisme comme l'innocent Lomazzo, nous ne cacherons pas que telle est notre opinion.

S'il y eut jamais un grand et beau sujet de tableau, c'est celui de la Déposition de croix, cette dernière scène du drame sublime de la Passion qui résume en un seul instant toutes les douleurs physiques de l'Homme-Dieu, toutes les douleurs morales de ces cœurs tendres réunis pour rendre de pieux et derniers devoirs à l'adorable maître qu'ils ont tant aimé, et qui pleurent ensemble sur cette dépouille mortelle qu'il leur a laissée : la Vierge, la Madeleine, la mère des fils de Zébédée, Joseph d'Arimathie, le disciple secret et timide, qui du moins a le courage d'honorer mort celui que, vivant, il eût peut-être renié, comme saint Pierre.

Au point de vue humain, une telle scène renferme un degré de pathétique suffisant pour toucher tous les cœurs. Qui de nous n'a pleuré un ami ? qui de nous n'a été témoin de la douleur d'une mère, cette douleur qui anéantit toutes les autres ? Au point de vue religieux, cette scène devient sublime ; toutes ces douleurs changent de caractère. Cette mère pleure, mais elle pleure un dieu, et son regard, son attitude

toute maternelle sont saintement résignés. Ces hommes et ces femmes sont affligés, ils ont perdu celui qu'ils aimaient par-dessus tout ; mais leur confiance survit à sa mort. Loin d'eux la pensée de le regarder comme un imposteur qui les a trompés. Ils l'ont vu battre de verges, et ils sont prêts à le glorifier ; ils l'ont vu crucifier, et ils croient toujours en lui ; ils l'assistent mort, et, s'il le faut, ils mourront comme lui et pour lui.

La composition de Gaudenzio Ferrari est fort simple. Au centre du tableau on voit le Christ soutenu par sa mère, qui attache ses yeux et tout son visage fatigué par la douleur (car tout son visage a pleuré) sur le visage calme et sublime de son fils ; le tenant dans son giron, comme la mère tient son enfant, une main passée sous le bras droit, que soutient affectueusement une des saintes femmes, les doigts entrelacés dans ses doigts, l'autre main à la hauteur des genoux et les rapprochant. A la droite du Christ et de sa mère, et dans l'angle gauche du tableau, la sainte femme qui tient la main de la Vierge semble plongée dans toute la stupéfaction de la douleur, et serre affectueusement contre sa joue ce bras qu'elle soutient. A la gauche du Christ, un de ses disciples, debout, enveloppé d'une robe aux larges plis, contemple tristement le visage de son Seigneur bien-aimé, écartant machinalement les bras qui pendent, entr'ouvrant les mains, et faisant ainsi ce geste de résignation

commun à tous les hommes. A côté de ce disciple, et tout à fait sur le premier plan du tableau, la Madeleine, agenouillée, a saisi les pieds du Christ, qu'elle appuie contre sa joue avec le mouvement caressant et passionné d'une femme qui a beaucoup aimé. Des larmes coulent de ses yeux baissés ; ses beaux cheveux, qui déjà ont essuyé les pieds du Christ, et qui, aujourd'hui, étanchent l'eau et le sang qui coulent de ses blessures, ondoient richement sur ses épaules. Il est impossible d'imaginer une plus charmante et plus touchante attitude, de plus délicieuses mains, une plus magnifique chevelure que celles de la sainte, et de plus beaux pieds que ceux du Christ. Ces pieds sont, chose singulière ! les seuls que l'on voie dans cette composition, qui ne renferme pas moins de douze personnages sur les premiers plans. Gaudenzio Ferrari, fidèle aux doctrines des écoles primitives, a soigneusement enveloppé d'amples draperies les extrémités inférieures de la Vierge et des saintes femmes qui l'entourent. En arrière du groupe formé par le Christ, la Vierge, les femmes et le disciple en contemplation, de saints personnages se tiennent dans diverses attitudes, pleurant l'Homme-Dieu, et tous ont les yeux attachés sur son beau corps. La tête du Christ est belle, sereine ; c'est bien la tête divine du rédempteur. L'étude du torse est savante. Gaudenzio Ferrari était un peintre-naturaliste. Ce ne sont pas là les courbes pleines et un peu conventionnelles de

l'antique ; ce ne sont pas non plus les formes maigres et pauvres des écoles primitives. Les jambes et les pieds sont magnifiques, les mains bien souples, bien mortes, mais toujours belles ; en général, les extrémités sont traitées avec cette rare perfection qui n'appartient qu'aux grands maîtres. — Les fonds du tableau sont tout à fait dans le style de Léonard de Vinci. Ce sont, à peu de distance vers la droite, de grandes masses de rochers coupées à pans, dans l'épaisseur desquelles le sépulcre est ouvert ; à gauche s'arrondissent des bouquets d'arbres d'un vert vigoureux, et à l'horizon se dressent de hautes montagnes. Sur le contre-fort d'une de ces montagnes, on aperçoit les trois croix, et à l'entour de la plate-forme du rocher où on les a plantées circulent indifféremment des cavaliers et des soldats. — Par une sorte d'anachronisme commun aux peintres de cette époque, Gaudenzio Ferrari a placé au nombre des spectateurs de cette scène de douleur saint Antoine, abbé, et saint Jérôme. Ces artistes dévots commettaient volontiers ces anachronismes, qu'on peut dire prémédités. Ils croyaient, de cette façon, s'attirer la faveur de leurs saints patrons, qu'ils plaçaient en si bonne compagnie.

Nous ne devons pas être surpris si des enthousiastes du talent de Gaudenzio Ferrari, et dans le nombre Paolo Lomazzo et Lanzi, ont placé ce peintre sur la même ligne que Raphaël, tant pour la science du des-

sin, le charme de l'exécution, que pour l'énergie sublime de l'expression. Lomazzo va même plus loin encore ; il déclare Gaudenzio Ferrari l'un des sept premiers artistes qui aient jamais paru. Quel que soit le rang que ce peintre occupe, ce tableau est, sans aucun doute, son chef-d'œuvre, et peut-être le seul chef-d'œuvre qu'il ait produit. La plupart des autres ouvrages sortis de son atelier, que nous avons fréquemment rencontrés dans les églises de Verceil et des bourgades du littoral du lac Majeur et du lac de Côme, sont inférieurs de beaucoup à son tableau de la *Déposition*<sup>1</sup>. Comme tant d'autres artistes, il a eu une belle idée et un jour heureux. La *Déposition de croix* est pour Gaudenzio Ferrari ce qu'est pour le Dominiquin la *Communion de saint Jérôme*, et *sainte Pétronille* pour le Guerchin.

Nous serions injuste, cependant, de borner à un seul le nombre des chefs-d'œuvre de ce dernier peintre ; son *Enfant prodigue* de la galerie de Turin est un fort beau tableau, d'une grande hardiesse de composition et de dessin, et d'une singulière vigueur de coloris. On voit ce tableau avec plaisir, même lorsque l'on a pu admirer le chef-d'œuvre de Murillo, qui faisait partie de la galerie du maréchal Soult. Le père, qui est accouru sur le seuil pour accueillir son enfant, n'a pas, dans le tableau du Guerchin, la même ten-

<sup>1</sup> Son œuvre, qui comprend plus de cent tableaux, a été gravé dans ces dernières années.

dresse que chez Murillo. Ses bras n'enveloppent pas avec le même amour le fils repentant ; ils s'ouvrent cependant, et ce personnage, malheureusement chargé de lourdes draperies, ne manque pas d'une sorte d'élan tout paternel. La figure du fils prosterné, que la misère et le repentir accablent, est fort heureuse. Il a jeté le bâton à l'aide duquel il s'est trainé jusqu'au seuil paternel ; il joint les mains et rejette sa tête en arrière. On ne voit pas son visage. Dans le fond du tableau, sur un balcon supporté par des portiques décorés de pilastres d'ordre corinthien, des musiciens accordent leurs instruments, sans doute pour fêter la bienvenue du fils prodigue. Sur un plan plus rapproché, le fils cadet, qui descend de cheval, écoute le récit que lui fait un valet du retour de son frère. Ce tableau, d'un effet vraiment saisissant, est de la troisième manière de Guerchin, lorsque ce peintre-naturaliste, fatigué de l'imitation du Caravage et des Vénitiens, se rapprochait du Guide. La lumière que prodigue ce dernier peintre est venue heureusement adoucir les ombres ténébreuses du Caravage, sans diminuer en rien la puissance de l'effet. La volonté seule a manqué au Guerchin ; cet infatigable travailleur, pour être un grand peintre, n'a pas secoué avec assez d'énergie le joug de l'imitation. Au lieu de se mettre à la suite de l'Amerighi et du Caravage, puis des Vénitiens, et enfin du Guide, que n'a-t-il franchement tenté d'être lui-même ? Dans ce tableau de

*l'Enfant prodigue*, par exemple, la figure principale de l'enfant est toute à lui, et c'est un chef-d'œuvre. Impossible d'imaginer un gueux plus touchant et plus noble dans son abaissement. Si l'on s'occupe des détails matériels de la composition, quelle science d'anatomie dans les attaches des jambes et dans le dos entrevu dans la demi-teinte ! Le fond du tableau, trop évidemment emprunté à Paul Véronèse, et ce valet du second plan, qu'on croirait du Titien, sont les parties les plus faibles de cette composition, dont elles détruisent, d'ailleurs, l'unité.

Le Guerchin n'en fut pas moins un des plus grands peintres du second ordre. Sa manière était large et fière ; il savait donner du caractère et de l'expression à ses personnages, de la profondeur au théâtre choisi, de la pompe au costume, de l'intérêt aux accessoires. On rencontre, dans ses ouvrages, de ces grands *partis pris* de lumière, de ces larges et puissantes demi-teintes, repos qui plaisent à l'œil et le soulagent. Son coloris est solide et plein d'éclat. Sa science de l'effet arrachait au Guide, son rival, qui venait de voir un de ces derniers ouvrages, ce cri d'admiration qui part d'un cœur généreux et vivement touché par le beau : « Vite ! vite ! s'écriait-il en rentrant dans son atelier et en s'adressant à ses élèves ; laissez tout cela, prenez vos chapeaux, accourez tous, et venez voir comment on doit employer la couleur. »

Qu'eût dit le Guide de Rubens, s'il eût vu ses ta-

bleaux de la *sainte Famille*, l'*Incrédulité de saint Thomas*, mais surtout le portrait d'un personnage inconnu, qui font partie de la galerie de Turin ? Ce dernier morceau est l'un des ouvrages du grand peintre flamand les plus complets et les plus saisissants que nous connaissions. Il n'y a là ni fracas de couleur comme dans ses grandes compositions, ni tumulte de dessin comme dans ses passes d'armes et ses chasses ; rien de ce qui impose à la foule et la séduit. On ne voit qu'un homme debout, la main droite sur la hanche, et tenant une cravache de la main gauche. Mais quelle énergie dans cette pose et quel caractère dans toute cette figure ! C'est un homme de haute stature, la tête couverte d'un large feutre, le cou entouré d'une collerette de dentelles magnifiques. Il porte la cuirasse ; c'est un guerrier, un cavalier dont le regard a toute l'audace, toute l'insolence de l'époque. Ce personnage est vivant ; la lumière chatoie admirablement sur cette tête haute, et ruisselle sur la cuirasse. Il faut être coloriste comme Rubens pour intéresser à ce point avec un simple personnage. C'est bien à tort, néanmoins, que l'on attribue au seul coloris de ce grand peintre le merveilleux effet de la plupart de ses compositions. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, nous n'hésiterons pas à dire que Rubens fut aussi grand dessinateur que grand coloriste, dessinateur du mouvement et non de la forme seule, ce qui est fort différent. Trop souvent le dessinateur de



la forme pétrifie sa figure ; il métamorphose l'être vivant en statue. Le dessinateur du mouvement anime la statue. Cette tête vit, elle peut se mouvoir ; ce bras vit, il va s'allonger ou se raccourcir ; ce corps vit, il est souple et presque mobile. Le dessinateur de la forme excelle dans chacun des détails de son ouvrage. Il fera une attache du bras, de la jambe ou du col plus parfaite, une main plus régulière, un torse mieux modelé, des extrémités plus précises ; mais l'ensemble composé de toutes ces parties isolément irréprochables sera condamné, et peut-être bien à cause de la perfection locale de chacune de ces parties, à une sorte de roide immobilité. Le dessinateur du mouvement ne s'occupe pas de chacune de ces lignes, de chacun de ces contours en particulier ; il s'occupe de la grande ligne d'ensemble qui serpente, en jetant une foule de rameaux intermédiaires de la tête aux pieds du modèle. Il n'arrête pas sa ligne ; il l'épaissit et la sculpte. Le grand dessinateur du mouvement évitera le flamboiement, cet écueil qu'il rencontre à chaque coup de son crayon, ce défaut dominant de l'école des Vanloo, et en général de toute l'école française du dernier siècle ; il sera à la fois précis et accentué, mobile, et en même temps suffisamment retenu. C'est par là surtout que Rubens excelle ; c'est là son grand art. C'est là ce qui fait que, indépendamment de la couleur, il serait encore un grand artiste, et surtout un grand modelleur. Si vous en dou-

tez, consultez plutôt la simple esquisse du portrait dont nous venons de nous occuper, gravée d'après le dessin de M. Metalli<sup>1</sup>, et qui fait partie de la publication de M. R. d'Azeglio. Ce n'est guère qu'une belle eau-forte terminée. Est-il possible, cependant, d'imaginer rien de plus vivant, de plus intéressant, et en même temps de plus saillant et de mieux modelé ?

Rubens avait pour ami un alchimiste qui s'appelait Zacharie Brendel. Ce jeune homme, fanatique, comme tous ses pareils, de sa prétendue science, s'épuisait sur ses fourneaux, tout entier à la recherche de la pierre philosophale. Étonné de la vivacité d'esprit et de l'adresse de Rubens, il lui dit un jour : « Je suis bien près, mon ami, d'arriver à la précieuse découverte que vous savez ; si un homme aussi intelligent que vous venait me seconder, sans nul doute nous ne tarderions pas à trouver ces trésors qui s'échappent toujours au moment où je pense les saisir. — Je crois bien, lui répondit Rubens ; il y a tantôt vingt ans que, moi, je suis en possession de cette science, et que j'ai trouvé votre pierre philosophale. — En vérité ! en vérité ! — Et ouvrant la porte de son atelier, et montrant à son ami ses crayons et ses pinceaux : — Voici, ajouta-t-il, les instruments dont je me suis servi pour la découvrir. »

Rubens ne se trompait pas ; ses crayons et ses pinceaux furent l'origine de sa grande fortune. L'art,

<sup>1</sup> Par M. Lazinio.

pour lui, n'était pourtant pas un moyen ; il cultiva toujours la peinture avec amour : aussi l'art ne lui fut-il jamais infidèle. Jouissant d'une grande fortune et proclamé le premier peintre de son temps, Rubens ne pensa pas, comme tant d'autres, que, si les ouvrages font, dans le principe, la réputation de l'homme, l'homme, plus tard, fait la réputation de ses ouvrages. Il ne vécut jamais sur sa renommée, pas même dans la seconde partie de sa vie. Il vécut sur son talent, qu'il s'appliqua toujours à fortifier, dans ses missions diplomatiques et à la cour des souverains comme dans le repos de l'atelier.

Si de Rubens nous revenons à l'école italienne, un magnifique portrait de Bronzino, digne pendant du portrait du *Cavalier* du peintre flamand, nous servira naturellement de transition. Ce portrait est celui de Cosme I<sup>er</sup> de Médicis. Le Bronzino n'est cependant pas coloriste comme Rubens ; il accuse peut-être un peu durement la forme ; mais quel caractère et quelle majesté dans cette précision, quelle force dans cette dureté ! Le fils de Jean des Bandes-Noires, le grand et astucieux politique dont on a si justement comparé le caractère à quelqu'un de ces terribles ouvrages de Michel-Ange de Caravage, où de rares et éblouissantes lumières se détachent puissamment sur de fausses demi-teintes et de larges et noires masses d'ombres, renaît-il tout entier dans ce portrait du peintre de Bianca Capello ? Nous osons l'affirmer.

Vil courtisan de Charles-Quint et de Philippe II, meurtrier sans foi des Valori et des Albizzi, ses prisonniers de guerre, assassin de Philippe Strozzi, amant incestueux de sa fille, bourreau de son propre fils et de sa femme, Éléonore de Tolède, Cosme I<sup>er</sup> a protégé magnifiquement les arts et les lettres; et les artistes et les écrivains, si facilement reconnaissants, séduits d'ailleurs par quelques grandes et rares qualités, ont jeté le voile de l'oubli sur les crimes du politique et de l'homme privé, pour célébrer le prince ami des arts. Ce beau portrait du Bronzino prouverait, au besoin, cette partialité intéressée du peuple des artistes à l'égard de ces coupables illustres, de ces hautes et funestes intelligences. Si les poètes, chez les Romains, ont glorifié Octave et tenté même de réhabiliter Néron, à Florence les historiens et les peintres se sont joints à eux pour tromper la postérité sur le caractère des Médicis et n'immortaliser que leurs vertus.

Le Bronzino lui-même, l'un des familiers du grand-duc, comme Vasari, son émule, a dû flatter le prince, homme de goût et protecteur des arts, quand, à l'aide du pinceau, il retraçait son image sur la toile; mais, quelque noblesse qu'il ait imprimée sur son visage, quelque majestueuse douceur qu'il ait voulu donner à son regard, la vérité est restée la plus forte et a vaincu l'art. Le naturel du tyran, qui ne se confiait *qu'en Dieu et en ses mains*, se trahit par la fixité de

cette prunelle noire, par l'amincissement de ces lèvres peu colorées, et par ce léger et involontaire froncement de sourcil. Ce cou athlétique, ces larges et fortes épaules, et cette main si belle, mais en même temps si efféminée, dont une bague orne l'un des doigts, dénotent également les instincts physiques et pervers. Un tel homme doit être sensuel jusqu'à la débauche, et on ne saurait s'étonner qu'il ait poussé la luxure jusqu'au raffinement de l'inceste. Comme, chez lui, la force physique et brutale doit être en lutte continuelle avec la force morale ! Si jamais il lâche la bride à ses passions, l'explosion, quoique sourde, sera terrible ; s'il frappe, il doit tuer.

Le Bronzino fut l'un des peintres florentins les plus renommés de son époque. De nos jours, il est moins apprécié. Émule des Ridolfo Ghirlandajo, des Benvenuto Cellini, des Bandinelli, des Daniel de Volterre et de tant d'autres, comme eux il trouva dans Cosme I<sup>er</sup> un patron intelligent et magnifique. Si l'Ammirato, le Borghini, l'Adriani et les autres annalistes de l'époque ont célébré le prince ami du grand historien Varchi et créateur de l'académie florentine, il n'est pas surprenant que le Bronzino ait flatté à sa manière, et autant qu'il était en son pouvoir, le protecteur généreux des arts, le fondateur de la galerie des Offices et de tant d'autres somptueux monuments.

Le premier tableau de la galerie de Turin qui ar-

rêtera nos regards à la suite de ces chefs-d'œuvre, c'est le saint Jean Népomucène de Daniel de Crespi. Le saint confesse, à la fois une impératrice et un paysan. L'idée d'égalité chrétienne ne pouvait être exprimée avec plus de simplicité et plus de grandeur. Le prêtre, placé au centre du tableau; dans un confessionnal, écoute par l'une des ouvertures latérales la confession de l'impératrice-reine, placée à sa droite. A sa gauche, un paysan, agenouillé dans l'autre partie du confessionnal, attend que l'impératrice ait reçu l'absolution, et que son-tour soit venu. Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette scène, déjà grande par elle-même, c'est la destinée des deux principaux acteurs, du saint et de l'impératrice. Le saint est l'un des martyrs les plus éclatants du secret de la confession. Chanoine de Prague et confesseur de sa souveraine, Jean fut sollicité, à plusieurs reprises, par l'empereur Venceslas, qui soupçonnait sa femme de nourrir un amour adultère pour l'un des seigneurs de sa cour, de lui livrer le secret de la confession de l'impératrice. Jean résista aux menaces et aux séductions. L'empereur, voyant qu'il ne pouvait rien tirer du saint homme, le fit jeter dans la Maldaw. C'est à cette occasion que le chanoine Jean fut canonisé sous le nom de *saint Jean Népomucène*; de Nepomuck, sa ville natale.

La manière de Daniel de Crespi rappelle beaucoup celle de Lesueur. On trouve, dans ses compositions

religieuses, la même simplicité d'effet et de moyens, la même onction et quelquefois la même suavité évangélique. Dans ce tableau de saint Jean Népomucène, la figure mélancolique et résignée du saint exprime assez finement quelle doit être sa destinée ; c'est un martyr, et un martyr du dogme religieux plutôt qu'un martyr de générosité humaine ou chevaleresque. Il pourrait parler, en effet, sans perdre sa royale pénitente ; la piété de celle-ci est trop calme, trop confiante pour qu'elle soit coupable. L'extrême sobriété dans l'emploi des accessoires semble l'un des caractères particuliers du talent de Daniel de Crespi, et rapproche encore sa manière de celle de Lesueur. Quels sont les accessoires dans ce tableau de la *Confession* ? Le chapelet que tient l'impératrice, le livre de prières du saint et le bâton du paysan. Daniel de Crespi est du nombre de ces artistes privilégiés qui disposent de la lumière, et par conséquent du relief, sans effort, et qui, avec la plus grande économie de moyens, obtiennent souvent un effet vraiment surprenant. Daniel de Crespi s'était fait, en outre, une loi de ne jamais employer dans ses compositions un personnage qui ne fût pas nécessaire à l'action. Toute sa vie il resta fidèle à ce principe. Si l'on enlève de l'un de ses tableaux n'importe quel personnage, l'intérêt de la composition est aussitôt détruit, l'action même n'existe plus. Cette règle de l'unité d'action, appliquée à l'art de la peinture, ne fut jamais une

entrave pour lui ; elle contribua, au contraire, à donner de la sûreté et de la solidité à son talent, dans une époque de relâchement et de décadence. Que l'on consulte, en effet, des fresques de la chartreuse de Milan. Comme Lesueur, Daniel de Crespi a retracé, sur les murailles du cloître, l'histoire de saint Bruno, fondateur de l'ordre. Il y aurait une comparaison fort intéressante et fort curieuse pour l'histoire de l'art à faire entre cette double suite de compositions simples, énergiques, et surtout consciencieuses. Daniel de Crespi l'emporterait, sans doute, par la science du clair-obscur et la magie de l'effet ; Lesueur, par la grandeur de la pensée, la noblesse de l'ordonnance, le calme de l'ensemble. Le chef-d'œuvre de Lesueur, c'est la *Mort de saint Bruno* ; le chef-d'œuvre de Daniel de Crespi, c'est la *Résurrection du docteur Raymond*, chanoine de Paris. La terreur, déjà poussée si loin dans le tableau de Lesueur, est portée à son comble dans la composition de Daniel de Crespi. Nous devons ajouter qu'on ne trouve cependant pas, dans le tableau de ce dernier, une seule figure qui, pour la profondeur de la pensée, puisse être comparée au *saint Bruno* de Lesueur, joignant les mains et les yeux fixés sur l'effrayant visage du damné. On y lit une révolution intérieure, une conversion. En revanche, Daniel de Crespi a su tirer un merveilleux parti de l'entente du clair-obscur, que Lesueur néglige souvent. On a trouvé également une singulière



analogie <sup>1</sup> entre la manière de Daniel de Crespi et celle de Murillo, mais sous le seul rapport de l'exécution matérielle. Les lumières sont empâtées avec la même puissance que chez le peintre espagnol ; les ombres seules sont moins transparentes et trahissent plus d'indécision dans la brosse ; l'ensemble est moins doré :

La galerie de Turin compte au nombre de ses plus beaux ornements plusieurs tableaux de Paul Véronèse. Le morceau capital de ce peintre, à la *Reale galleria*, est une grande composition dans le genre des Noces de Cana, de la Samaritaine ou du Repas chez Simon le lépreux. On retrouve, dans cette page immense, toute la vivacité de sa brillante imagination, toute la splendeur de son coloris, toute la magnificence de ses ajustements et de ses décorations. Ses personnages y portent la tête avec cette majesté quelque peu dédaigneuse qu'aimait à leur donner ce peintre de l'aristocratie vénitienne ; ses femmes y ont cet air svelte et superbe, cette ampleur orientale de vêtement, cette éblouissante fraîcheur de carnation, qui distinguaient ses nobles modèles ; enfin la lumière est répandue sur toute cette toile avec la prodigalité d'un homme qui sait que, dans ce genre, sa richesse est inépuisable. L'éclat du jour rayonne sur

<sup>1</sup> L'analogie est si grande, que quelques connaisseurs, jugeant un peu superficiellement, M. Valéry entre autres, ont attribué à Murillo ce tableau de Daniel de Crespi.

cette foule de personnages d'attitudes si diverses, sur ces colonnes jaspées d'azur et de rose, et sur chacun de ces innombrables accessoires si heureusement disposés. C'est la nature dans toute sa pompe, illuminée par les reflets azurés de ce ciel d'une transparence vraiment divine et si richement lamé d'argent.

Paul Véronèse soutient presque à lui seul la gloire de l'école vénitienne dans la galerie piémontaise. Le Titien n'y est représenté que par une composition d'un mérite tout à fait secondaire, et Giorgione, son rival, et son maître s'il eût vécu, par un portrait d'une authenticité fort contestable. Palma Vecchio, auteur d'une belle *sainte Famille*, entourée de saints et de saintes, mérite seul d'être distingué après le grand artiste de Vérone.

Les tableaux des écoles hollandaise et allemande que l'on voit à la galerie Royale de Turin sont nombreux, et la plupart d'un mérite rare. C'est là que se trouvent peut-être les portraits de Van-Dyck les plus achevés : le prince Thomas à cheval et les enfants de Charles I<sup>er</sup>. Le portrait de ce monarque, par son élève Daniel Mytens, pourrait être pris pour un des ouvrages de ce portraitiste. C'est la nature dans toute sa simplicité majestueuse. L'œil du prince semble mobile ; sa bouche va s'ouvrir ; son bras va se lever ; l'architecture seule du fond est un peu lourde et n'a pas l'aspect d'aisance et de noblesse du reste de ce tableau.

Plusieurs compositions de Gérard Dow, entre autres la *Femme à la grappe de raisin* et le *Médecin*, sont du meilleur temps de ce maître, et remarquables par cette prodigieuse finesse d'exécution qui distingue ses moindres tableaux et qui ne nuit jamais à l'effet d'ensemble. Les Berghem, les Téniers, les Breughel, les Freedman de Vries, les Ostade et les Both d'Italie y sont nombreux et choisis. Les *Joueurs de flûte* d'Isaac Van-Ostade sont, sans doute, un admirable petit tableau qui ne peut manquer de plaire à ceux qui aiment la nature toute naïve, quelque disgracieuse qu'elle soit ; l'on conçoit néanmoins que, à la vue de semblables figures, Louis XIV se soit écrié : — Qu'on enlève ces magots !

La perle de l'école flamande, c'est le portrait dit *du Bourgmestre*, que M. R. d'Azeglio attribue à tort à Nicolas Maas, et qui est bien de Rembrandt. Ce tableau a vivement occupé l'esprit conjectural des érudits piémontais ; les uns l'ont attribué à Rubens, d'autres à Van-Dyck. Un autre écrivain reconnaît qu'il est bien de Rembrandt ; mais à quel propos ajoute-t-il que ce portrait est celui de Théodore de Bèze ? La preuve de cette assertion ne serait pas facile à fournir, Rembrandt n'étant né qu'en 1606, un an après la mort du fameux apôtre de la réforme. Quoi qu'il en soit, ce tableau est bien de Rembrandt ; il l'a signé sinon matériellement, du moins avec son talent.

Les meilleurs paysages de la galerie de Turin sont ceux de Claude Lorrain et de Both d'Italie. Claude Lorrain est toujours ce grand magicien que nous connaissons, ce peintre de la lumière, de la paix, de l'étendue et du bonheur, qui, à l'aide du pinceau et de la palette, sait donner au ciel son éclat, à l'air sa transparence, aux eaux leur limpidité, à l'horizon sa profondeur. Les Italiens, dans leurs sonnets, ont dit de lui que, comme Josué, il avait arrêté le soleil ; il est fâcheux que sa puissance se soit bornée là, et qu'il n'ait pas su animer les personnages qui peuplent les devants de ses compositions. Les joueurs de flûte de son magnifique tableau du *Pont ruiné* ont toute la roideur de petites figures de bois<sup>1</sup> ; ils dépareraient ce beau paysage, si l'harmonie de la couleur des vêtements et du ton des chairs, d'accord avec celle de l'ensemble du tableau, ne rachetait l'imperfection de la forme. Ce dernier tableau de Claude Lorrain a été gravé, dans la collection de M. R. d'Azeglio, par le professeur Bulli. La touche du graveur est trop maigre et trop comptée, et les terrains n'ont ni la solidité ni l'épaisseur suffisantes ; l'ensemble, néanmoins, est assez harmonieux.

Quelques-uns des riches reflets de cette lumière

<sup>1</sup> Claude Lorrain avait plutôt le sentiment que l'adresse de l'art. Il n'avait jamais pu apprendre à lire, et ne savait pas même signer son nom ; il faisait très-péniblement ses personnages, dont il reconnaissait l'imperfection. « Je vends le paysage, je donne les figures, » disait-il en riant à ses amis, qui le critiquaient à ce sujet.

qui inonde les tableaux de Claude Lorrain illuminent ceux du Flamand Jean Both, dit *Both d'Italie*. Sa manière est, néanmoins, fort différente de celle du peintre français. Si l'un est poète, l'autre est naïf; si celui-ci sacrifie tout à l'effet d'ensemble, celui-là néglige cet effet, tout occupé qu'il est des moindres finesses de détail. Jean Both, le plus brillant des disciples d'Abraham Bloëmart, quoique inférieur à Claude Lorrain, s'est élevé au-dessus de cette foule d'artistes du second ordre qu'a produits l'école hollandaise; il vit l'Italie, et la comprit sinon complètement, du moins dans quelques-unes de ses plus secrètes et de ses plus mystérieuses beautés. La liberté d'esprit, le repos de la conscience, le temps, enfin, lui manquèrent pour devenir un artiste vraiment supérieur. Coupable d'un crime, il l'expia d'une manière tragique, et se noya avant d'avoir atteint sa quarantième année.

Les historiens de l'école hollandaise nous racontent, à cette occasion, l'étrange anecdote qui suit. Durant leur séjour à Rome, Jean Both, son frère André, les deux Laar et un autre artiste hollandais, ayant passé une de leurs soirées à jouer et à s'enivrer, se retiraient, vers le milieu de la nuit, de la taverne où ils étaient réunis, par une de ces rues qui longent le Tibre. Tout en cheminant, ils chantaient ou tenaient des propos obscènes, quand tout à coup ils firent la rencontre d'un prêtre. Celui-ci, voyant des gens ivres, chose de tout temps fort rare dans Rome,

se jeta au-devant d'eux et commença assez intempes-  
tivement à les sermonner. Ces jeunes gens, loin d'être  
touchés de son éloquence, répondirent à ses véhé-  
mentes apostrophes par des injures. L'un d'eux, par  
forme de plaisanterie, ayant même poussé le cri de  
la canaille romaine : *Au Tibre! au Tibre!* ses com-  
pagnons, dont tout à la fois le vin et la colère trou-  
blaient la raison, mirent subitement à exécution cette  
menace jetée inconsidérément. Ils saisirent le mal-  
heureux prêtre, et, s'approchant d'un des quais du  
Tibre, le précipitèrent dans les flots. Le lendemain,  
quand la raison et le sang-froid leur furent revenus,  
ils détestèrent leur coupable égarement, firent leurs  
adieux à Rome et s'enfuirent chacun de son côté.  
**Mais**, racontent les mêmes historiens, à défaut de la  
justice humaine, la justice divine s'était chargée de  
les poursuivre; tous ceux qui avaient participé au  
meurtre du prêtre périrent d'une mort tragique. Pierre  
de Laar, le premier, tomba dans un puits et se noya;  
son jeune frère trouva la mort dans un torrent, où il  
fut précipité; André Both se noya, à Venise, dans la  
Lagune; enfin Jean Both, dit *Both d'Italie*, et l'autre  
artiste hollandais, périrent tous deux dans un nau-  
frage.

Les vieux maitres de l'école allemande pourraient  
rivaliser avec ces maitres de l'école hollandaise, dont  
ils furent les précurseurs sinon par la quantité, du  
moins par la qualité des compositions sorties de leurs

ateliers, qui enrichissent le musée de Turin. Albert Durer, Aldegraver, Holbein et quelques-uns de leurs élèves y ont de leurs meilleurs ouvrages. Un *Ermite en prière* d'Albert Durer, portrait en pied de quelque religieux inconnu, et la *Visitation* d'Aldegraver, le meilleur des imitateurs du grand maître de Nuremberg, sont les deux morceaux de ce genre les plus curieux. La *Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth* est un de ces précieux chefs-d'œuvre de naïveté, de conception et de finesse d'exécution qu'on rencontre, à de longs intervalles, dans les musées de ces vieilles cités du centre de l'Allemagne. L'admirable conscience de l'artiste, son angélique pureté morale, la science souvent poussée jusqu'au pédantisme le plus raffiné, dans l'exécution des draperies surtout, brillent dans l'ensemble et dans chacune des parties de ce beau tableau. Le paysage, par exemple, si souvent négligé, comme accessoire, dans les ouvrages de ce genre, est un chef-d'œuvre d'agencement et d'exécution. Cette belle habitation gothique, placée sur la cime d'une colline et dominant un chemin montueux que bordent de maigres arbustes, nous reporte en plein moyen âge. Un simple détail, cependant, date le tableau et nous apprend que nous touchons à l'époque de transition de ces temps reculés aux temps modernes. Ce sont les ailes d'un moulin à vent que l'on entrevoit à l'horizon, sur une colline. Comme Dante, dans son poème, les peintres religieux fai-

saient entrer toute leur époque dans leurs compositions, qui réunissent, de cette façon, à la profondeur de conception et à la naïveté d'exécution un intérêt de curiosité et d'érudition des plus puissants. Ce tableau d'Aldegraver, dessiné par M. Metalli, a été gravé par M. Lazinio. Cette petite gravure réunit à un degré rare l'habileté du praticien moderne et l'intelligence de l'époque. On dirait une de ces admirables et naïves esquisses de Lucas de Leyde. Les premiers plans seuls sont faibles ; les brisures du terrain ressemblent trop aux plis d'une étoffe ; la maigreur des plantes est aussi par trop exagérée.

Les portraits de Jean Calvin et de Marguerite de Valois, par Holbein, ressemblent à tant d'autres portraits du même peintre. C'est la nature prise sur le fait avec une sorte de bonhomie sublime, mais souvent aussi avec maigreur et petitesse. On voudrait, dans cette façon de représenter la nature, un peu plus de mouvement et de vie. L'œil de l'artiste a *da-guerréotypé* son modèle, n'oubliant ni un cheveu, ni un poil de la barbe, ni un pli de la chair, ni une verrue ; il a seulement oublié de l'animer.

L'examen rapide auquel nous venons de nous livrer peut faire juger de l'importance de la nouvelle galerie piémontaise. C'est, en effet, après les musées du palais des *Studj*, à Naples, et du Vatican, à Rome, l'une des collections les plus curieuses, par le choix et la variété des ouvrages qu'elle renferme, qui se soit



ouverte, dans ces dernières années, par delà les Alpes. L'Italie est toujours le pays des beaux-arts; si elle ne produit plus que de rares chefs-d'œuvre, elle connaît le prix de ceux qu'elle possède, elle sait les faire valoir et en faire jouir les autres.

Qu'on nous permette de terminer par une réflexion que nous livrons au bon sens ou plutôt au bon goût de ceux de nos artistes qui soutiennent avec tant d'ardeur l'honneur de l'école française, de ceux particulièrement que l'excellence des écoles étrangères, des écoles primitives surtout, semble parfois trop exclusivement préoccuper. Voici vingt peintres, tous de manières et de mérites différents, dont nous avons analysé et apprécié les chefs-d'œuvre, et qui, à l'aide des procédés les plus divers et en se livrant à l'impulsion particulière de leur génie, ont su nous intéresser et nous plaire. C'est donc surtout à l'originalité que chacun d'eux doit, de nos jours, cette espèce de consécration du succès qu'il obtint dans son temps. La base de l'originalité, c'est l'étude de la nature plus encore que celle des grands maîtres. Au lieu d'étudier exclusivement, souvent même de copier Masaccio, Fra Angelico, Giotto, Raphaël ou Albert Durer, l'artiste intelligent s'inspirera donc de la nature, cette intarissable source du beau, où, de son temps, chacun de ces maîtres a puisé; s'il désertait les leçons de ce premier des modèles pour celles des rares génies qu'il a formés, il renoncerait, par cela même,

à l'originalité, et se rangerait dans la classe des artistes secondaires. Son imitation aurait beau s'attacher aux premières époques de l'art, elle ne serait pas moins une imitation. Qu'un artiste de cette espèce s'inspire d'une fresque de Pompéi ou du Campo Santo, d'un tableau de Cimabué ou d'un carton de Raphaël, quand bien même le résultat de son imitation ne serait ni un calque ni un pastiche, ce ne serait pas non plus une œuvre originale. Or cette absence d'originalité est une des causes principales de l'infériorité de l'école italienne contemporaine, qui a trop fait prévaloir l'imitation sur l'étude directe de la nature.

---

## IV.

LA PEINTURE EN ALLEMAGNE, DANS LES FLANDRES  
ET EN HOLLANDE.§ 1<sup>er</sup>.

## LES ORIGINES. PEINTRES DE MANUSCRITS.

L'art de la vieille Allemagne et la peinture flamande et hollandaise, dont les productions remplissent la plupart des galeries de l'Europe, n'ont été que depuis bien peu d'années l'objet d'études approfondies et de publications sérieuses. M. Sulpice Boisseree, dans son ouvrage sur la cathédrale de Cologne, place dans cet édifice le berceau de la peinture germanique. A l'en croire, l'*alpha* de l'art des contrées rhénanes fut gravé, sous ces voûtes, par une main inconnue. C'est là une de ces assertions systématiques, familières aux Allemands, que le bon sens réprouve, et qui ne supportent pas l'examen. L'art ne se développe pas spontanément ; ses commencements sont lents et laborieux, et s'appuient toujours

sur la tradition. L'art, dans la haute Allemagne et, par suite, chez les Flamands et les Hollandais, a suivi les lois ordinaires qui président à son développement. Sauf de légères modifications apportées par le climat, les mœurs et le caractère propre à chaque nation, les monuments des mêmes époques, dans les contrées de l'Europe qui s'étendent des Alpes et du Danube aux rives de l'océan Germanique, présentent, à partir des temps les plus reculés, la plus grande analogie.

Si les œuvres de la sculpture et de la peinture murale, et les mosaïques qui pourraient rattacher l'art antique à l'art moderne, sont en petit nombre, il existe des monuments d'un ordre moins relevé, mais plus complets, plus nombreux, et qui présentent un intérêt au moins égal à celui que nous offrent les sculptures et les peintures ; nous voulons parler des peintures des manuscrits. Ces peintures comblent, aujourd'hui, la lacune qui pouvait exister dans l'art ; elles nous prouvent que les peintres grecs conservèrent, jusque dans les bas temps de l'empire, une supériorité réelle. Elles rattachent l'art byzantin à l'art moderne, comme elles avaient relié l'art antique à l'art byzantin. L'étude des peintures des manuscrits, indiquée seulement par Séroux d'Agincourt, qui continuait Winckelmann et qui n'envisageait l'art que sous une de ses faces, est des plus curieuses ; elle jette des lumières vives et inattendues sur l'histoire

générale de l'art, au moyen âge, dans les contrées germaniques ; elle nous conduit, sans lacune, des époques mérovingienne et carlovingienne jusqu'au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

Les manuscrits francs de l'époque carlovingienne, tels que les évangélistes de Charlemagne <sup>1</sup>, de Louis le Débonnaire <sup>2</sup> et de Lothaire <sup>3</sup>, les évangiles d'Ébon, archevêque de Reims <sup>4</sup>, la Bible <sup>5</sup> et le Psautier de Charles le Chauve, sont des chefs-d'œuvre dans leur genre ; ils égalent, pour la perfection des accessoires et la délicatesse des ornements, les plus beaux manuscrits byzantins ; ils prouvent que, dans ces temps reculés, l'invention, la diversité et la netteté qui caractérisent notre art national étaient déjà le partage de ces artistes ignorés. Ils ont, de plus, le mérite de n'être ni le calque ni la copie de ces manuscrits byzantins, dont ils atteignent la perfection. C'est un produit original de cette renaissance du ix<sup>e</sup> siècle provoquée par Pépin et Charlemagne.

Dans les manuscrits allemands, surtout dans ceux

<sup>1</sup> In-folio. Bibliothèque nationale. Exécuté en 781.

<sup>2</sup> Bibliothèque nationale. ix<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Bibliothèque nationale. Exécuté en 855.

<sup>4</sup> Bibliothèque d'Épernay.

<sup>5</sup> Bible latine de Charles le Chauve. Bibliothèque nationale, in-folio. On voit, dans cette Bible, des figures symboliques de la Prudence, de la Justice, du Courage et de la Tempérance, placées à chaque coin du cadre de la miniature qui représente le roi David. Cela sent l'antiquité.

de la basse Allemagne, l'originalité n'est plus la même, et l'influence byzantine est plus accusée. Les ornements et les détails n'offrent plus cette finesse et cette pureté des manuscrits français ; les majuscules sont surchargées d'entrelacs bizarres ; l'encadrement des marges est lourd et sans goût ; le coloris est fade et faux ; les personnages sont grotesques ou affectent un calme ou une roideur tout à fait germaniques. L'art, chez les Bataves, les Ménapiens et toutes ces tribus de même origine qui peuplèrent la Germanie inférieure, et plus tard les Flandres, est postérieur à la civilisation romaine. Lors de la conquête de ces contrées par les Romains, les tribus qui les habitaient vivaient dans la barbarie la plus complète. L'Indien du Missouri ou des montagnes Rocheuses, qui peint grossièrement ses combats et ses chasses sur des peaux d'ours et de bisons, est plus avancé dans les arts du dessin que ne l'étaient ces peuplades germaniques.

La conquête romaine modifia peu ces mœurs sauvages. Le christianisme, qui mit quatre siècles à s'établir entre l'Elbe et le Rhin, apporta aux habitants de ces contrées les premières notions de l'art. Il est prouvé, maintenant, que, dès le VIII<sup>e</sup> siècle, la peinture était cultivée, dans les monastères des Flandres, par les moines et par les nonnes <sup>1</sup>. Les longs séjours de Charlemagne dans l'Austrasie, et le choix qu'il fit

<sup>1</sup> *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, tome III, p. 609.

de la ville d'Aix-la-Chapelle, située sur la frontière des Flandres, pour la capitale de son vaste empire, développèrent le goût des arts dans ces contrées. La renaissance carlovingienne, qui, pour l'art de la peinture, ne dura guère qu'un siècle, mais qui, pour l'architecture, se continua, d'une manière si splendide, du xi<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle, cette première renaissance dut s'étendre jusque dans les Flandres. Le missel de l'abbaye de Stavelot dans le pays de Liège, les évangiles de l'abbaye de Saint-Laurent, à Liège, manuscrits des ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècles; le manuscrit de l'abbaye de Saint-Bertin, dont les peintures retracent la vie de saint Wandrille, sont les premières productions que l'on connaisse de l'ancien art flamand. Les peintures dont ces livres sont ornés ne peuvent soutenir la comparaison avec les peintures des manuscrits français du viii<sup>e</sup> siècle, ni même avec celles des manuscrits des époques correspondantes, telles que la Bible de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, la Bible dite *du maréchal de Noailles* et le *Sacramentaire* de saint Grégoire le Grand, exécutés aussi au x<sup>e</sup> siècle. On y trouve les mêmes bordures losangées et quadrillées avec fleurs et entrelacs; les couleurs y sont appliquées par teintes lavées et sans empâtements, tandis que, dans les manuscrits de l'époque carlovingienne, les peintures sont gouachées et les clairs apposés en épaisseur sur les ombres. Les jaunes, les bleus, les verts, les rouges sont purs, sans nuances intermé-

diaires ou rompues. Ces peintures semblent copiées sur des vitraux, et il est fort probable, bien qu'aucune verrière de cette époque n'ait été conservée, que cet art de la peinture sur verre, connu des anciens, qui encastraient des plaques de verre peint dans les parois de leurs appartements, s'était continué dans ces époques intermédiaires, et, par une heureuse transformation, ornait les fenêtres des basiliques chrétiennes de peintures analogues à celles des manuscrits. L'excessive naïveté de la composition, le défaut de proportion des figures, le calque trivial du *facies* des personnages, le peu d'élégance et de délicatesse des accessoires, tout dénote un art à son enfance ; cependant, chose étrange et qui ne tient pas seulement à la maladresse de l'artiste, mais à certaines habitudes locales, nous signalerons, dans ces premières ébauches, une sorte de *parti pris* d'imitation littérale de la nature, une tendance particulière vers ce goût du grotesque, qui, dans la suite, a spécialement caractérisé l'art flamand.

L'influence byzantine, partie des contrées de la haute Allemagne, descendit de proche en proche le long des rives du Rhin, cette grande voie de communication entre l'empire germanique et la Néerlande, et put seule neutraliser cette tendance vers un naturalisme excessif. Un second évangélaire du monastère de Stavelot, qui est orné de vingt-neuf grandes miniatures à personnages exécutés sur fond



d'or, et le livre du chanoine Lambert (1180), sont de précieux spécimens de cette manière qu'on a qualifiée plus tard, en Allemagne, de *byzantine rhénane*, et dont les maîtres de l'école de Cologne, Wilhelm et Stéphan, ne furent, deux siècles plus tard, que de mystiques et intelligents continuateurs. Ces manuscrits renferment plusieurs peintures dans le genre des miniatures byzantines de la meilleure époque. Là brille un reflet détourné, mais toujours puissant, de l'art antique.

Le XIII<sup>e</sup> siècle présente une lacune. Il semble qu'à cette époque la culture de l'art ait été abandonnée dans les Flandres. Le seul manuscrit de ce temps, le livre des *Dialogues du pape saint Grégoire*, provenant du monastère de Saint-Laurent, à Liège, et qui faisait partie de la bibliothèque de Bourgogne<sup>1</sup>, a la plus grande analogie avec les manuscrits français des X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Le style des compositions est tout à fait barbare. Les verts, les bleus, les rouges, employés seuls et sans mélange, sont appliqués par teintes plates et lavées. On retrouve dans cette disposition une sorte de calque de la peinture sur verre. Les peintures découvertes à Gand dans l'hôpital de la Biloque, et celles trouvées, en 1822, sur les murs du château de Nieuport, présentent cette même analogie avec les peintures des vi-

<sup>1</sup> On les a cherchés et comptés. On ne connaît que trois tableaux qui aient été exécutés, dans les Flandres, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

traux des cathédrales. Au reste, dans les contrées occidentales, la grande peinture semble, à cette époque, s'être réfugiée dans les ateliers des verriers, et en Italie et en Orient, dans le laboratoire des maîtres mosaïstes.

Les Flamands n'avaient pas de peintres que Cologne avait une école. Un passage du vieux poème de *Parceval*, de Wolfram d'Eschenbach, prouve que, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, le mérite des peintres de Cologne et de Maestricht était proverbial chez les Allemands. Maître Wilhem et Stéphan, son élève chéri, combinèrent le style des maîtres qui les avaient précédés avec celui des peintres primitifs de l'Italie, que certainement ils connurent. Leur manière est la dernière évolution de style byzantin-rhénan que des écoles allemandes contemporaines ont remis en honneur, et qu'elles proclament l'expression la plus haute et la plus vraie de l'art chrétien. La réputation des maîtres de Cologne était sans égale au commencement du XV<sup>e</sup> siècle; elle s'étendit dans toute l'Allemagne et descendit le Rhin. Les artistes flamands durent imiter des modèles si voisins. Les premières compositions de Hubert, l'ainé des deux frères du nom de Van-Eyck, sont exécutées dans le goût des peintres de Cologne. La manière des deux frères ne changea que lorsqu'ils se furent fixés dans la ville de Bruges et lorsque Jean eut découvert et appliqué le nouveau procédé qui l'a fait regarder

comme l'inventeur de la peinture à l'huile. Il faut s'arrêter sur cette découverte de Van-Eyck, qui produisit une véritable révolution dans l'art et qui donna une nouvelle direction à la peinture dans les Flandres et, par suite, dans toute l'Europe.

## § 2.

## COMMENCEMENTS DE LA PEINTURE A L'HUILE.

La plupart des peintres italiens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles peignaient sur toile collée sur bois. Cette manière est bien ancienne. Une miniature d'un manuscrit de Dioscoride, de la bibliothèque impériale de Vienne, qui fut exécutée par Julienne, fille de l'empereur Olibrius, et qui par conséquent date du VI<sup>e</sup> siècle, nous montre un peintre assis à son chevalet. Une femme, représentant la Nature ou l'Invention, tient une mandragore que cet artiste peint sur un morceau de toile fixé sur un panneau de plus grande dimension. Ces toiles, comme on a pu s'en assurer facilement, étaient préparées avec une couche de blanc qu'on recouvrait d'une feuille d'or pour donner plus d'éclat aux couleurs. Les triptyques grecs, peints sur ivoire ou sur bois, sont préparés à l'or, sur lequel on peignait les clairs en empâtement, les ombres en glacis; cet or formait le champ de la peinture. C'est donc de Constantinople que cette mode doit venir.

A la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et au commencement du XIV<sup>e</sup>, les Italiens peignaient beaucoup en détrempe (*tempra*), mais avec une solidité singulière; l'eau ne peut pas altérer les couleurs de leurs tableaux. Un chimiste italien, M. Bianchi, a fait, à Pise, l'analyse des couleurs de tableaux de ces premières époques, qui avaient la transparence et l'éclat de tableaux à l'huile. Il y a trouvé de la cire et un peu d'huile, qu'on suppose avoir servi à faire fondre la cire. Je croirais plutôt qu'on mêlait l'huile à la cire, pour la tenir fluide. Il est probable que, avec le temps, la plus grande partie de cette huile se sera volatilisée. Si les peintres grecs de l'antiquité ne mêlaient pas l'huile à leurs couleurs, ils l'employaient dans la combinaison de leurs vernis, que chacun d'eux, à commencer par Apelles, composait à sa manière, en s'en réservant le secret. Les peintres romains, sous les empereurs, firent usage de vernis semblables pour aviver les couleurs de leurs tableaux. Se contentèrent-ils d'appliquer ces vernis à la surface, sans les mêler quelquefois à leurs couleurs? Nous ne le croyons pas. Un vernis appliqué à la surface ne pourrait, en effet, donner à la pâte cette transparence, cette fluidité harmonieuse qui distingue quelques-unes des peintures antiques conservées au musée des Studj. La suavité corrégiennne de certaines parties de ces tableaux ne peut résulter non plus de l'application d'un simple vernis, et n'a jamais appartenu à la peinture

en détrempe. Un agent mêlé aux couleurs, qu'il maintenait fluides pendant un temps suffisant pour permettre aux peintres les corrections et les reprises, et qui, plus tard, séchait en faisant corps avec la peinture, sans rien lui enlever de son éclat et de son moelleux, a évidemment été employé par les artistes de l'antiquité. Ce procédé laissait au pinceau toute sa liberté, à la touche toute son audace. Il est telles de ces peintures, conservées au musée des Studj, dont les auteurs auraient pu lutter de fougue et d'adresse avec Rubens ou Bonington, surtout dans les détails d'ornements et d'architecture. La peinture en détrempe, d'une exigence si impérieuse, se refuse à ces libertés, et ne tolère ni ces hardiesses ni ces tours de force. L'encaustique n'a ni cet éclat, ni cette fluidité, ni surtout cette solidité. L'agent employé par les peintres romains, quel était-il? L'analyse chimique n'a pu le faire découvrir. On a tout lieu de croire que l'huile y entrait en quantité considérable.

Pollux, dans son *Onomasticon*, où l'on trouve de si précieux renseignements sur tout ce qui concerne l'art chez les anciens, énumérant les objets que les peintres de son temps employaient pour leurs travaux, indique, entre autres choses <sup>1</sup>, les tables de bois, le trépied ou chevalet pour poser ces tables, les pinceaux, les couleurs d'espèces différentes, la cire

<sup>1</sup> Pollux, *Onomasticon*, VII, 126-129.

et les substances résineuses qui se mélangeaient avec elle non-seulement pour donner du corps aux couleurs, comme le suppose M. Raoul-Rochette, mais aussi, comme Pline nous l'apprend, pour faire sécher la cire et la mettre en état de résister aux atteintes de l'air et du soleil. A quelle époque s'opéra la substitution plus ou moins complète de l'huile ou de toute autre substance de même nature à la cire, substitution précieuse, en ce sens qu'elle remplaçait un agent que le feu devait liquéfier par un agent naturellement fluide, et qu'elle supprimait ce réchaud ou *cauterium* qui compliquait si singulièrement l'attrail de peinture des artistes de l'antiquité? Cette question reste encore à résoudre.

Dans la peinture du manuscrit de Dioscoride, dont nous venons de parler, outre le panneau, la toile qui y est fixée et le chevalet, nous voyons à côté de l'artiste une tablette sur laquelle ses couleurs sont disposées à peu près comme sur la palette de nos peintres; elles paraissent de même consistance et ont été évidemment apposées, par petits tas, avec le couteau, après que le peintre les a eues broyées. Outre cette grande tablette, le peintre tient encore à la main une tablette plus petite, comme une espèce de palette où sont disposées, de la même manière, les couleurs qu'il emploie. Ces couleurs étaient donc à demi-liquides comme nos couleurs à l'huile; elles n'étaient pas fluides comme la détrempe; elles n'avaient pas

besoin d'être liquéfiées par le feu comme l'encaustique ; l'agent qui s'y trouve mêlé ne devait pas être prompt à sécher comme la gomme, le blanc d'œuf ou la colle : autrement le peintre n'eût pas fait les tas où il approvisionne sa palette, si nombreux et si gros. Quelle était donc cette substance qu'au vi<sup>e</sup> siècle on mélangeait aux couleurs avant de les employer ? Selon toute apparence, elle avait, comme l'agent employé par les anciens peintres romains, une grande analogie avec l'huile.

Un moine allemand, Théophile, qui écrivait, dans le courant du xii<sup>e</sup> siècle, un livre intitulé *Diversarum artium schedula*, indique un procédé au moyen duquel on délayait les couleurs avec de l'huile de lin. Avec les couleurs ainsi préparées, on peignait les figures et les draperies comme on faisait auparavant avec l'eau<sup>1</sup>.

Ce procédé, peut-être le même que celui qu'on employait au vi<sup>e</sup> siècle, se rapproche beaucoup de la peinture à l'huile telle qu'on la pratique aujourd'hui<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Theophili presbyteri et monachi liber III, seu diversarum artium schedula*, chap. xxii, xxvi. Le chapitre xxii indique avec détail l'application du procédé de la peinture à l'huile à la peinture des portes. Le chapitre xxvi est plus explicite. Voici dans quels termes s'exprime Théophile : « Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris ; terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit. »

<sup>2</sup> Les Grecs, vers 1300, peignaient à l'huile. J'ai entre les mains un triptyque de cette époque, exécuté avec un procédé qui ne peut être

Vers 1440, Jean Van-Eyck, le second des deux frères, ayant terminé un panneau d'après le procédé décrit par le moine Théophile, exposa au soleil sa peinture pour la faire sécher; la chaleur fendit les planches, et le tableau fut perdu. Van-Eyck chercha dès lors un moyen plus expéditif et moins dangereux. Il le trouva, et il me semble hors de doute que cette découverte, qui fit tant de bruit au xv<sup>e</sup> siècle, ne consista pas tant dans la substitution de l'huile à la cire ou à la colle, cette substitution ayant été faite de longue date, que dans l'emploi d'un siccatif qui, combiné aux huiles de lin et de noix, et mêlé aux couleurs, leur permettait de sécher à l'ombre en conservant leur éclat.

La plupart des écrivains qui s'occupent de l'histoire de l'art n'ont jamais tenu un pinceau. Leur ignorance des procédés matériels de la peinture est fort excusable. Cette ignorance a seule causé tout le bruit que l'on a fait à propos de la découverte de Van-Eyck, qu'on a présentée comme l'invention de la peinture à l'huile. A notre avis, cette invention se réduisit à un perfectionnement. Le peintre de Bruges tenta une de ces expériences que bien des artistes renouvellent aujourd'hui, dégoûtés qu'ils sont de l'insuffisance, des inconvénients, nous dirons plus, des trahisons de la peinture à l'huile. L'expérience ten-

que celui de la peinture à l'huile. Les têtes des personnages sont très-finement modelées dans la pâte.



tée par Van-Eyck ayant réussi, les artistes allemands et italiens appliquèrent, à l'envi, un procédé plus commode, plus séduisant que ceux en usage jusqu'alors, mais certainement moins favorable à la durée de leurs ouvrages, et dont nous doutons fort que l'art de la peinture ait tiré un avantage réel. Il est certain que, à partir du xv<sup>e</sup> siècle, le coloris perdit en vivacité, et surtout en durée, ce qu'il gagnait en puissance et en harmonie. L'emploi des huiles siccatives, combiné avec celui des terres d'ombre et du bitume, soit dans le corps de la peinture, soit dans les glacis, cet emploi d'une commodité singulière et qui donne à un tableau récemment exécuté, et même à certains tableaux des peintres flamands et hollandais, tels que Rembrandt, Decker, Ruysdael et Hobéma, un ton local si vigoureux, cet emploi, précieux dans quelques exceptions, a causé la prompte destruction, l'abolition presque complète de la plupart des grandes compositions peintes à l'huile depuis les Van-Eyck, à commencer par la *Transfiguration* de Raphaël et le *Cénacle* de Léonard de Vinci. Quelle différence de conservation entre la fresque vulgaire de Montorfano, placée, au couvent des Grâces de Milan, en regard du tableau de Léonard de Vinci, et cette inimitable composition! Léonard de Vinci, Raphaël, Titien et les Carrache sont ceux qui ont le plus perdu à l'emploi du nouveau procédé. Le Corrège lui doit ses tons soyeux e

son éclat incomparable ; mais le Corrège a horreur de toute ombre un peu forte , et semble n'avoir employé l'huile que pour surglacer. Paul Véronèse, lumineux jusque dans ses ombres , et qui ne fait abus ni des frottis colorés ni des tons vigoureux , s'est mieux défendu. Les détails de ses tableaux ne sont ni effacés ni même affaiblis ; il est vrai que Paul Véronèse a dû peindre sur des toiles absorbantes. Ses grandes compositions ont la clarté et la fraîcheur des fresques. Comparées à certains tableaux contemporains, tels que l'*Endymion* de Girodet ou la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard, on les croirait plus récemment exécutées. Dans la plupart de nos tableaux modernes, au bout de vingt ans, les blancs deviennent jaunes, les jaunes roux, les bleus verts, les bruns noirs, puis tout s'efface, et la nuit vient.

On put promptement acquérir la certitude du peu de durée des peintures exécutées d'après le procédé de Van-Eyck. Nous voyons, en effet, que sa composition la plus vaste, le rétable de Saint-Bavon, où il a représenté l'adoration de l'agneau mystique, et qu'il avait achevée en 1432, dut être retouchée, et, il faut le dire, repeinte en grande partie, en 1550, par Lancelot, Blondel de Bruges et Schoreel d'Utrecht. La *Cène* de Léonard de Vinci se détruisit plus promptement encore. Cette vaste composition avait été achevée en 1498, et, vers 1540, Armenini en parle comme d'une peinture à demi effacée ; vers 1560, les con-

tours seuls restaient. Depuis, ce tableau fut, à diverses reprises, repeint en entier.

La découverte de Van-Eyck rendit son nom populaire dans toute l'Europe. Il avait trouvé le grand secret à la recherche duquel plus d'un peintre avait consumé son existence. Les Italiens, qui se passionnent si aisément et qui, depuis Cimabué et Giotto, cultivaient avec une sorte d'enthousiasme l'art de la peinture, furent ravis à la vue des premiers essais qui leur vinrent de par delà les Alpes. Un peintre sicilien, qui s'appelait Antonello et qui avait étudié à Rome, se rendit en Flandre et obtint, de l'inventeur lui-même, communication de son procédé. De retour en Italie, il initia un de ses amis, le peintre Dominique, à la nouvelle manière. Dominique parcourut l'Italie, excitant partout l'admiration de la foule, la haine et l'envie des artistes. L'un d'eux, André del Castagno, dont le nom doit être voué à l'exécration des hommes, séduisit Dominique par ses caresses, obtint son secret, et le fit poignarder (1454). Dominique, mourant, se fit porter chez son ami Castagno, dont le crime serait resté inconnu, s'il ne l'eût avoué au lit de mort.

Castagno avait commis son crime en pure perte, car, au moment où Dominique succombait, Rogier de Bruges communiquait aux Vénitiens le secret de Van-Eyck, que, d'un autre côté, Antonello avait fait connaître à Pino de Messine. Ce procédé se répandit

si promptement dans toute l'Italie, que plus d'une ville en revendiqua plus tard la découverte. Les Napolitains veulent que ce soit un peintre de leur ville, Colantino del Fiore, qui l'ait trouvé. On voit, dans la sacristie de l'église Saint-Laurent des pères mineurs, à Naples, un tableau de cet artiste représentant un saint Jérôme tirant une épine du pied d'un lion qui paraît peint à l'huile. Ce tableau porte la date de 1436. Il est donc postérieur d'une vingtaine d'années à la découverte du peintre de Bruges. Les Italiens doivent laisser aux Flamands la priorité de leur découverte. Ils leur ont emprunté leur manière de peindre à l'huile, et c'est à peu près là tout ce qu'ils leur ont pris ; les Flamands leur doivent beaucoup plus.

## § 3.

## LES VIEUX MAÎTRES ALLEMANDS.

Au temps où vivaient les Van-Eyck, les peintres de la Néerlande ne songeaient cependant pas encore à aller chercher leurs inspirations par delà les Alpes. Dans les tableaux des deux frères, mais surtout dans leurs principales compositions, le goût du terroir est sensible, et les influences locales sont franchement substituées aux influences byzantines et rhénanes. Toutes les têtes sont bien flamandes et, partant, pas-

sablement vulgaires. Cependant le symbolisme et le sentiment religieux écartent encore le grotesque et le trivial, qui devaient dominer plus tard. Hemmeling continua les Van-Eyck, et porta plus loin qu'eux l'imitation naïve et souvent puérile de la nature. Le manque de relief, la sécheresse, et une certaine indigence de forme qui, chez les continuateurs de l'école primitive flamande, dégénéra en véritable pauvreté, apparaissent déjà dans ses ouvrages, exaltés outre mesure depuis que ce goût pour la peinture archaïque, qu'on a qualifié de fièvre de vieux tableaux, *das germanische Kunst-Fieber*, s'est manifesté chez les Allemands.

Les Van-Eyck et Hemmeling firent dans la peinture flamande une révolution analogue à celle que Guido de Sienne, Cimabué et Giotto avaient opérée en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle; mais leurs successeurs ne furent ni des Massacio, ni des Ghirlandajo, ni des Fra Angelico, ni même des Taddeo Gaddi et des Orcagna. Du temps de ce dernier, on trouvait en Italie qu'il y avait encore de grands talents, mais que l'art de la peinture allait déclinant de jour en jour. Taddeo Gaddi, à qui Sacchetti prête cette opinion dans une de ses Nouvelles, ne pouvait prévoir la venue si prochaine des Léonard de Vinci, des Michel-Ange et des Raphaël. Chez les Allemands et dans les Flandres immédiatement après les Van-Eyck, à de très-rares exceptions près, on ne rencontre que des

talents fort secondaires ; l'art décline tout aussitôt, et l'on ne peut citer les noms de Gérard Van-der-Meire, de Liévin, de Witte, de Hugo Van-der-Goes, de Martin Schœn et même de Michel Vohlgemuth, le maître d'Albert Durer, que comme ceux d'imitateurs serviles et d'un goût souvent barbare. Nous savons bien qu'on a voulu, depuis le commencement du siècle, galvaniser ces cadavres. Depuis que M. Frédéric Schlegel a tenté dans une feuille littéraire, l'*Europa*, une renaissance archaïque de l'art allemand ; depuis que MM. Boisseree et Solly ont formé leurs curieuses collections, bien des fanatiques se sont mis à leur suite, et'on en est venu à trouver beau tout ce qui était vieux. Ce sont là de ces caprices de la mode dont on doit peu s'étonner et dont nous nous permettrons de sourire. On ne faisait pas grand cas des productions de tous ces peintres il y a cinquante ans, et on avait raison. On a beau se récrier, se passionner à froid, le mauvais restera toujours mauvais. Certes, nous ne nous établissons en aucune façon les défenseurs du goût qui régnait il y a un demi-siècle ; mais nous tenons pour fort bizarres ces prédilections contemporaines et les prétendues merveilles qu'elles ont enfantées. En fait de religions nouvelles dans les arts, les œuvres nuisent terriblement à la foi.

L'école exagère toujours les qualités du maître et en fait des défauts. Chez les continuateurs de Van-Eyck, la fermeté et la précision de son dessin se

changèrent en sécheresse ; la bonhomie, quelquefois pleine de grandeur, de ses personnages se transforma en gaucherie prétentieuse et grotesque. Le coloris seul de ces peintres se maintint dans la ligne du naturel et du vrai, mais il perdit toute souplesse, toute solidité, tout relief. Leurs tableaux présentaient encore l'aspect des tableaux du maître ; mais la science des grands effets, l'harmonie générale avaient disparu ; ce n'étaient plus que des fantômes. Cette prompte décadence n'a rien qui doive nous surprendre. Quoi que prétendent, après M. Frédéric Schlegel, M. Michiels <sup>1</sup>, et M. Arsène Houssaye <sup>2</sup>, dont le goût est plus délicat, mais qui, au fond, ne nous paraît pas convaincu, les peintres allemands et flamands des premières époques, à commencer par les maîtres eux-mêmes, ne possédèrent pas la réunion complète de toutes les conditions qui font les grands artistes. Leurs merveilleuses qualités sont obscurcies par de grands défauts qui tenaient, sans doute, à leur temps, à ce qu'ils arrivaient les premiers, mais qui n'en sont pas moins des défauts. Tels artistes qui vinrent après eux, qui possédèrent leurs qualités et qui purent éviter leurs défauts leur sont supérieurs. Léonard de Vinci et Raphaël par l'exquise réunion du sentiment profond et délicat et de

<sup>1</sup> Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. 1847.

<sup>2</sup> Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. 1848.

la précision du dessin, Corrège par l'harmonie et la grâce, Titien et Paul Véronèse comme coloristes puissants, mais surtout vivants, se sont élevés à une bien autre hauteur que tous ces maîtres primitifs de la Flandre et même de l'Allemagne, qu'on proclame sans rivaux.

L'archaïsme, quelque naïf et précis qu'il soit, quelque degré de patience, de savoir même qu'il affecte, quelques rares qualités qu'il laisse entrevoir, n'est jamais que l'art à son enfance. La pauvreté n'est pas la vérité, pas plus que la sécheresse n'est la précision, et le trivial le naturel. Nous ne croyons donc pas, comme l'avance M. Arsène Houssaye, que les Italiens doivent plus aux Flamands qu'ils ne leur ont rendu. Pour tout homme qui a étudié sérieusement les procédés employés par chaque école et qui s'est rendu compte, par une expérience personnelle, de l'emploi matériel de la couleur, il n'est pas possible d'établir une comparaison sérieuse entre le coloris des Flamands et celui des Vénitiens. Ce sont des systèmes essentiellement différents. Jean Bellin, Titien, Tintoret, Giorgione et Paul Véronèse, excellents coloristes chacun dans son genre, le sont par l'application de procédés analogues, mais particulièrement par l'habile emploi des glacis, par la savante combinaison des tons secondaires plutôt que des tons primitifs. Les noirs, les blancs, les rouges, les bleus sont rompus et ont subi une modification radicale



avant d'être placés sur la toile. Dans ces vastes compositions de Paul Véronèse, où le jour rayonne, où l'air circule avec une admirable transparence, on ne peut rencontrer un blanc vraiment blanc, un noir vraiment noir. Les chaudes et ardentes compositions de Titien ne nous présentent pas un rouge et un jaune qui ne soient réciproquement modifiés. A quelques exceptions près, mais surtout à l'exception de Rembrandt, dont la manière comme coloriste est une combinaison de toutes les manières connues, les Flamands procèdent tout différemment et substituent l'empâtement aux glacis. Leurs tons se rapprochent plus des tons primitifs, et leurs gammes sont beaucoup moins variées ; souvent même la couleur passe de leur palette sur la toile, sans subir de modifications sensibles. Rubens, le plus grand coloriste flamand, emploie, par exemple, le vermillon pur jusque dans ses reflets. Les tons les plus entiers se heurtent dans sa pâte splendide, et c'est bien rarement qu'il jette sur les témérités de sa palette, sur l'insolence de sa touche le voile d'un glacis <sup>1</sup>.

Les écoles de Bavière et de la Souabe sont de vigoureux rameaux de la vieille souche de Cologne.

<sup>1</sup> Nous regrettons de ne pas être, sur ce point, de l'avis de M. Arsène Houssaye ; mais Rubens n'a pas si complètement *caché sa palette* qu'il le prétend. C'est un des peintres, au contraire, dont la touche est écrite le plus brutalement. Il est telles compositions, les plus emportées, où chaque coup de brosse a placé sur la toile une couleur presque vierge.

Elles ont obéi également à l'impulsion imprimée par les Van-Eyck. Le caractère spécial de ces maîtres, essentiellement allemands, est l'extrême précision. On voit que la plupart sont sortis de la boutique du joaillier ou de l'atelier du ciseleur. Il n'est pas surprenant que la gravure, comme l'imprimerie, ait pris naissance dans ces contrées. On fait honneur de l'invention de la gravure à Martin Schoën (1440), parce qu'il faut trouver un nom ; mais il paraît probable que la découverte eut lieu simultanément en Allemagne et en Italie. Martin Schoën était à la fois modelleur, fondeur, ciseleur et peintre. Les tableaux de ce premier artiste allemand ne peuvent soutenir la comparaison avec ce qui se faisait en Italie à la même époque. Ils ont, toutefois, un caractère de naturalisme et de simplicité tout particulier, qui les distingue des compositions byzantines de l'âge précédent, bien que les fonds d'or subsistent toujours. Ils sont peints dans le procédé des Van-Eyck.

L'école de Nuremberg, si fameuse dans l'histoire de l'art allemand, et dont Michel Wohlgemuth fut le fondateur (1434-1519), et Albert Durer le maître le plus éminent, procéda de ce même principe, rigoureux jusqu'à la sécheresse, que Martin Schoën avait adopté. Au fini et à la netteté de leurs œuvres, on sent que ces artistes, même les plus illustres, ont manié la lime et le burin. Plus heureux que son maître Michel Wohlgemuth, Albert Durer vit l'Italie et put

séjourner à Venise et à Bruges. On ne doit donc pas être surpris de la puissance du coloris de cet artiste si précis, ni de l'expression élevée et presque idéale de la physionomie de quelques-uns de ses personnages dont le type, d'ailleurs, est toujours personnel. L'imagination ne fait pas non plus défaut au maître de Nuremberg ; mais ses bizarres inventions, à la fois audacieuses et profondément mystiques, où se montre en germe cette pensée philosophique qui, plus tard, doit dominer en Allemagne, ont toujours quelque chose d'inculte et de terrible. Lui seul a pu trouver, au *xvi<sup>e</sup>* siècle, cette sombre et rêveuse image de la mélancolie, qui semble l'emblème de la vie humaine arrivée au désenchantement le plus absolu de l'art et de la science.

Les élèves d'Albert Durer sont innombrables ; tous continuent la tradition positive, naturaliste, et cependant idéale du maître. Quelques-uns accusent, toutefois, d'une manière plus marquée, l'influence italienne. Albert Altdorffer, Bartholomé Beham, Hans Schœuffelin, Hans Wagner, etc., sont les plus distingués de ces élèves. Ils forment la plus brillante des écoles allemandes proprement dites.

Les écoles secondaires d'Ulm, de Munich, de Dresde et d'Augsbourg ont pour représentants les plus célèbres Martin Schaffner, Hans Holbein le vieux, Christophe Schwartz, Lucas Kranach et Hans Burghmair, qui a illustré avec tant d'énergie les

tournois et les triomphes de l'empereur Maximilien.

Hans Holbein le jeune, le plus grand peintre de l'école d'Augsbourg, semble avoir absorbé à lui seul la renommée des peintres du même nom et de l'école tout entière. Ce peintre est l'un des artistes de la haute Allemagne qui doive le plus aux influences ultramontaines. Le premier, il sut marier habilement le dessin des Florentins et le coloris des peintres de Venise. Sa fameuse Vierge aux donataires est le chef-d'œuvre de cet art allemand italianisé. Le caractère italien est parfois si marqué chez ce maître illustre, qu'il est tel de ses portraits, comme, par exemple, celui du duc Sforza de Milan, qui a pu être attribué à Léonard de Vinci.

§ 4.

#### L'ART DANS LES FLANDRES.

Pendant le **xiv<sup>e</sup>** et le **xv<sup>e</sup>** siècle, la cour des ducs de Bourgogne fut peut-être la plus fastueuse et la plus intelligente de l'Europe occidentale. Les arts y trouvèrent naturellement de puissants encouragements. Il est à regretter que l'éminent historien qui nous a présenté un tableau si fidèle des mœurs publiques et des habitudes privées des peuples régis par ces princes, et qui nous décrit si volontiers, et avec une si attrayante minutie, les grandes fêtes popu-

lares, les cérémonies publiques, les entrevues des souverains, leurs noces, leurs funérailles, les ambassades, les tournois et les pas d'armes, ne nous disent rien de leurs arts. Les arts, cependant, présidaient à ces pompes; ils avaient élu domicile non-seulement dans l'atelier des peintres, des verriers et des imagiers, mais aussi dans la boutique de l'orfèvre et du ciseleur, et près du métier du brodeur et des tapisseries. Lors des conférences de Lelighen entre les ducs de Bourgogne et de Lancastre, le premier fit de magnifiques présents au duc anglais, consistant en beaux tapis des Flandres, comme on en faisait alors seulement dans les États du duc. Ces tapis représentaient, pour la plupart, des histoires de la Bible à grands personnages. D'autres figuraient le roi Clovis ou Charlemagne et les douze pairs de France. Il y en avait deux dont l'un offrait l'image des sept vertus, avec les sept rois ou empereurs vertueux; l'autre, les sept vices, avec les rois ou les empereurs qui s'en étaient souillés. Tous ces ouvrages étaient rehaussés de bel or de chiffre.

M. de Barante nous racontera, une autre fois, que, pour l'anniversaire que le duc Jean sans Peur donna, à Paris, de sa victoire sur les Liégeois, il commanda, à Arras, cinq grandes tapisseries rehaussées d'or et d'argent, représentant les principaux événements de cette guerre, si glorieuse pour lui. Nous apprenons par là qu'il y avait, dans les Flandres, des tapisseries

historiques analogues de nos peintures historiques ; mais des artistes qui exécutaient ces beaux ouvrages, du caractère de leurs compositions et des procédés d'exécution, pas un mot.

Quand le boucher Legois, en 1444, fait une sortie de Paris et va brûler le magnifique château de Bièvre, que le duc de Berri avait passé sa vie à embellir, l'historien nous apprend que rien n'était plus magnifique que cette demeure, surtout pour les peintures. On admirait particulièrement les portraits du pape Clément, de plusieurs empereurs d'Orient et d'Occident, de beaucoup de rois et de princes français ; les plus habiles peintres du temps disaient qu'on n'en pourrait trouver de pareils ni mieux faits. Quels étaient donc les auteurs de ces belles peintures et ces artistes qui les appréciaient ? M. de Barante ne nous fait pas connaître le nom d'un seul d'entre eux et ne hasarde même pas une conjecture à leur égard.

L'un de nos plus ingénieux archéologues, qui sait chercher et trouver, M. Léon de Laborde, s'est proposé de combler cette lacune et de refaire une histoire des arts pour les pays situés au nord de l'Italie. M. de Laborde partage l'opinion d'Émeric David sur l'espèce de filiation non interrompue de l'art depuis les Grecs jusqu'à nos jours. Aux époques où l'on nie son existence, parce qu'on ne retrouve pas son histoire toute faite et tout imprimée, l'art n'en a pas moins occupé une place importante dans les goûts et les ha-

bitudes des hommes. « Mais, ajoute M. de Laborde, sa trace ne se retrouve plus que sous la poussière des archives et dans les collections éparses. La recherche des documents inédits, l'étude critique des monuments originaux, telle est la base d'une histoire vraie des arts en Europe, pour l'époque qui précéda ce qu'on est convenu d'appeler la renaissance au xv<sup>e</sup> siècle. »

Les éléments d'une histoire vraie des arts dans les Flandres, à l'époque du moyen âge, existent, en effet, dans les archives des ducs de Bourgogne. Les inventaires, si fréquemment renouvelés dans ces époques de troubles; les correspondances, d'autant plus actives qu'elles étaient le seul mode de publicité aux xm<sup>e</sup>, xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, lorsque la presse n'existait pas encore; les comptes, cette source d'informations authentiques et incontestées; toutes ces diverses séries de documents fournissent une multitude de renseignements précieux et inédits.

M. de Laborde a déjà fait, avec bonheur, l'application de sa méthode, et nous fait connaître ses premiers résultats dans un travail publié récemment<sup>1</sup>. Ainsi, par exemple, à l'occasion de Jehan, Van-Eyck, l'éminent promoteur de l'école naturaliste des Flandres, qui, comme nous l'avons vu, n'inventa pas la peinture à l'huile, ainsi qu'on l'a prétendu, mais qui en simplifia et en popularisa l'emploi, il a pu, au

<sup>1</sup> Sous ce titre : *Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le xv<sup>e</sup> siècle.*

moyen des comptes tenus par Guy Guibault, Gautier Poulain, Jehan Abonnel, Guillaume Poupet ou autres trésoriers et receveurs des finances des ducs de Bourgogne, comptes déposés dans les archives de Lille, restituer, de la façon la plus authentique, les points ignorés ou douteux de la vie du peintre fameux du rétable de Saint-Bavon, et il nous fait parfaitement comprendre tout ce que la protection accordée par ces redoutables ducs de Bourgogne à leur prince favori avait de généreux et de délicat.

Nous reconnaitrons donc, avec M. de Laborde, que c'est à l'impulsion donnée par ces princes magnifiques, dès le  $xiv^e$  siècle, et continuée pendant tout le cours du  $xv^e$  siècle, plutôt encore qu'à ces influences extérieures signalées par MM. Michiels et Hotho, qu'il faut attribuer le développement d'un art original dans les Flandres. Mais, après nous avoir révélé les origines de cet art flamand, M. de Laborde n'exagère-t-il pas quelque peu son importance et ne se montre-t-il pas disposé à étendre la portée de son influence? Cette manifestation de l'art, qu'il appelle la renaissance du  $xv^e$  siècle, se répandit, il est vrai, dans toute l'Europe occidentale; elle gagna l'Espagne, où elle imprima sur plus d'une œuvre son caractère d'individualité; elle envahit même l'Italie, qui lui emprunta des procédés; mais bientôt, énergiquement refoulé par l'irrésistible mouvement de la grande renaissance du  $xvi^e$  siècle, l'art flamand bour-



guignon dut céder le terrain à un art bien autrement élevé, élevé de toute la supériorité de l'intelligence sur la matière. Il rentra chez soi et se cantonna dans ses limites naturelles, c'est-à-dire dans les provinces comprises entre le Rhin inférieur, l'Yssel, la Scarpe et l'Océan. Là même il eut à soutenir une lutte sérieuse contre l'invasion ultramontaine, qui l'y poursuivit, et dont il ne triompha qu'à force de concessions et de sacrifices.

Pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, sous la protection des princes bourguignons, l'art ne fit que continuer et développer la tradition du xiii<sup>e</sup>. Les manuscrits deviennent plus nombreux. Rassemblés, à grands frais, par Philippe le Hardi, par son fils Jean sans Peur, mais surtout par Philippe le Bon, ils forment la précieuse librairie des ducs de Bourgogne. Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, réunit, de son côté, une magnifique collection que possède aujourd'hui le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris. En étudiant ces monuments d'un art que les découvertes de l'imprimerie et de la gravure, et les facilités apportées à l'exécution de compositions plus étendues, par le procédé de Van-Eyck, allaient anéantir, on reconnaît tout d'abord que la tradition byzantine est abandonnée sans retour; rien qui sente l'antique, rien qui rappelle les grandes et austères images de l'évangéliste de Stavelot ou du livre du chanoine Lambert. Les influences locales l'ont emporté; l'art est devenu

flamand. L'imitation puérile de la nature, la reproduction exclusive des types nationaux caractérisent les productions de cette époque. L'amour avec lequel l'artiste caresse ces faces bourgeoises et rubicondes, étage ces triples mentons et arrondit ces panses bien remplies doit conduire directement l'art au grotesque. Tels miniaturistes et peintres-verriers du xiv<sup>e</sup> siècle sont les dignes précurseurs des Quintin Matsys, des Brauwer, des Van-Ostade et des Téniers.

M. Michiels, dont le livre sur la peinture flamande et hollandaise révèle de sérieuses études, mais qui pêche souvent par excès, a consacré toute la première partie de son ouvrage à la recherche et à l'exposition des causes qui provoquèrent la naissance de l'art en Flandre et en Hollande et qui présidèrent à son développement. Il n'emploie pas moins d'un volume à cette espèce de travail préliminaire. Aussi multiplie-t-il singulièrement ces origines. Il en constate sept principales : le climat, le sol, la race, les idées, les faits, les grands hommes, la multitude, d'où découlent les actions, les mœurs, les lois, les événements, la politique, les sciences, les lettres, les arts. On sent combien tout cela est redondant et conjectural. Cette analyse, trop minutieuse, n'a pour effet que de fatiguer l'attention et de la détourner du fait principal. Le vrai comme le beau est toujours simple et net.

M. Hotho, l'historien prussien de la peinture allemande et néerlandaise, nous paraît plus près du vrai

en donnant à l'art trois origines uniques : le climat, la religion , le caractère national. M. Michiels critique rudement cette théorie. Les trois mobiles de M. Hotho renferment cependant les sept *principes générateurs* de M. Michiels. Nous qui nous défions, avant tout, de ces systèmes absolus, nous nous bornerons à signaler , comme les origines probables de l'art dans les Flandres , la tradition ou l'imitation modifiée par le climat, la configuration du pays et par le caractère des habitants. Nous avons montré plus haut quelle pouvait avoir été l'influence traditionnelle, nous venons d'indiquer la cause de son splendide développement ; faisons maintenant la part des influences locales.

L'atmosphère brumeuse et variable de la Hollande et de la Belgique , ces contrées humides et froides placées à la limite des pays tempérés et des régions septentrionales, a dû agir diversement sur l'art de la peinture ; elle l'a obligé d'abord à se rapprocher du foyer et à devenir un art domestique, au lieu de se répandre au dehors comme ailleurs et d'orner de ses productions des portiques et des temples aérés. De là l'origine et le développement rapide de cette branche de l'art qu'on a nommée la peinture de genre et qui est particulière au génie flamand. Ces mêmes conditions atmosphériques ont donné au coloris de la plupart des peintres flamands et hollandais cette harmonie merveilleuse, mais parfois un peu éteinte,

qui caractérise leurs compositions les plus vastes comme leurs moindres ouvrages. Leurs lumières sont ou vagues et indéterminées comme chez les peintres primitifs et des époques intermédiaires, ou puissamment concentrées comme chez Rembrandt, Huysmans de Malines, Péeter Neefs ou Decker. C'est fort rarement que chez quelques artistes la lumière se répand avec cette vigoureuse et ardente profession des contrées méridionales. Rubens, chez les Flamands, nous apparaît comme une singulière et prodigieuse exception.

L'aspect et la configuration du sol des Pays-Bas ont donné naissance au paysage-portrait et aux peintures de marine. Ces plaines verdoyantes, ces plages immenses où une mer blafarde festonne de ses broderies d'argent des sables d'un gris pâle et doré ; ces villes qui semblent sortir des eaux comme autant de citadelles flottantes, et, dans le pays de Namur, les ondulations abruptes d'un sol accidenté, ont inspiré le génie d'imitation des peintres néerlandais. Ils se sont attachés à reproduire ces aspects variés de la nature, abstraction faite de l'homme, avec le même amour que les peintres de l'antiquité mettaient à représenter l'homme lui-même indépendamment de la nature. Le sol s'est animé sur leurs toiles et a pris l'intérêt d'un être réel et vivant.

L'influence du caractère de la race néerlandaise sur les productions de ses peintres n'est pas moins

positive. L'imitation est devenue patiente et minutieuse. A l'origine de l'art et chez les écoles primitives de la Flandre, l'artiste qui peignait un crucifiement voulait reproduire l'éponge qui servait à approcher le vinaigre des lèvres du Christ, la couronne d'épines qui déchirait son front, la lance qui ouvrait son côté, avec cette même fidélité laborieuse et puérile qu'il avait mise à retracer les moindres incidents du drame et à accuser les muscles, l'ostéologie et jusqu'aux villosités et rugosités de la peau de ses acteurs humains ou divins. Le réel tuait l'idéal. Plus tard l'imitation gagna en naturel et en vérité par cela même qu'elle devint moins littérale; mais elle caractérisa toujours les productions des peintres néerlandais. L'idéal, tel que les écoles italiennes l'ont compris, n'existe que chez quelques grands artistes, Rembrandt, Rubens, Van-Dyck, mais jamais à l'état simple, jamais pur de tout alliage naturaliste. Cette tendance à l'imitation littérale se manifesta, comme nous l'avons vu, chez les Flamands dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Les miniaturistes eux-mêmes substituèrent alors l'imitation de la nature à la peinture traditionnelle et hiératique des artistes byzantins. Dans le siècle suivant, les maîtres de Cologne, Wilhelm et Stéphan, tiennent encore à la tradition byzantine. Les Van-Eyck, qui les continuent, inclinent vers l'imitation de la nature.

Le XIV<sup>e</sup> siècle fut l'époque de la plus grande pros-

périté des provinces flamandes. Leurs principales villes, Bruges, Gand, Malines et Louvain, pouvaient rivaliser avec les capitales des républiques italiennes, Gênes, Venise et Florence. Nulle condition n'est plus favorable au développement des arts que l'union de la richesse et de la liberté. Les arts, ce luxe de l'intelligence, veulent des appuis éclairés et des protecteurs fastueux : comme nous l'avons vu, ils les rencontrèrent dans les Flandres ; mais tout porte à croire que, dans le principe, l'architecture fut celui des arts du dessin qu'en dehors de la protection de ses princes la remuante et orgueilleuse bourgeoisie de ces riches cités encouragea de préférence. Les monuments de la peinture, si nombreux au xv<sup>e</sup> siècle, sont fort rares au xvi<sup>e</sup>. Il n'existe rien qui laisse à penser que les Flamands et les Hollandais aient jamais eu un sculpteur.

§ 5.

## LES MAITRES FLAMANDS ET HOLLANDAIS.

Cette école des Van-Eyck, qui exerça une si puissante influence dans toute l'Allemagne, modifia les anciennes écoles et en créa de nouvelles. Les écoles de Harlem et de Leyde, où l'art hollandais prit naissance, en sont les deux dérivations les plus rapprochées. Albert Van Ouwater, élève de Van-Eyck, ap-

porta le premier à Harlem les procédés du maître. Il aimait, comme lui, à orner les fonds de ses tableaux de vues de villes ou de vastes campagnes qui remplaçaient les fonds d'or des Byzantins. Il n'est donc pas surprenant que les plus grands paysagistes hollandais soient sortis de l'école de Harlem.

Cornille Engelbretchtsz, l'un des plus faibles continuateurs des Van-Eyck, fut le fondateur de l'école de Leyde. L'influence allemande domine dans ses ouvrages, d'une exécution sèche et rebutante; elle se fait sentir encore dans les compositions de Lucas de Leyde, son élève et son plus beau titre de gloire. Il n'a manqué à Lucas de Leyde qu'un champ plus favorable et une carrière plus longue pour être un des plus grands artistes des temps modernes. Dessinateur habile à l'âge où les autres hommes sont encore enfants, Lucas de Leyde gravait, à douze ans, des planches qu'Albert Durer n'eût pas désavouées. A seize ans, il était le digne rival du maître de Nuremberg. C'est à cet âge qu'il exécuta cette singulière gravure de la *Tentation de saint Antoine*, où il a représenté le diable sous la figure d'une belle femme, avec un chaperon à cornes, offrant au saint un vase précieux. Lucas de Leyde a pressenti la grâce divine des grands maîtres de l'Italie, mais il n'a pas encore le sentiment de la beauté. Ses femmes sont de robustes Flamandes, à la haute stature, aux formes massives, à la face large et claire, au front haut et

bombé, sous lequel de petits yeux bleuâtres, dépourvus de sourcils et de cils, brillent d'une lueur terne. L'expression est naïve et souriante; c'est par là que Lucas de Leyde se rapproche des premiers maîtres florentins. Quant à la vérité locale, à cette pureté de formes, à cette sobriété d'ajustements et d'accessoires que la connaissance de l'antiquité eût pu lui donner, il n'en a nul souci. Les personnages de ses tableaux bibliques ou religieux sont tous costumés comme les bourgeois de Leyde ou de Maestricht, et toujours avec une richesse singulière; son dessin a plus de sécheresse que de précision, de finesse que de vérité. Il entoure volontiers ses étoffes de petits lisérés clairs qui découpent plutôt les formes qu'ils ne les dessinent; on sent que la main de l'artiste a commencé par tenir un burin.

Comme Albert Durer, Holbein et Lucas Kranach chez les Allemands, Lucas de Leyde marque, en Hollande, le passage du style des maîtres primitifs à ce style complexe où le caractère national et le caractère italien se sont parfois si heureusement combinés. Quintin Matsys, le peintre-forgeron, qui dut à l'amour son talent et sa gloire, est déjà tout à fait flamand.

*Connubialis amor de Mulcibre fecit Apellem.*

dit son épitaphe. En étudiant les nombreux ouvrages



de l'Apelles d'Anvers, on retrouve le forgeron dans quelques-unes de leurs parties dont l'aspect a quelque chose de métallique, et qui semblent repoussées avec le marteau et polies avec la lime.

Quintin Matsys a donné, toutefois, plus d'ampleur au style des peintres primitifs; sa touche a plus de liberté, son coloris est plus franc; il a poussé plus loin que ses devanciers l'étude intelligente de la nature, quoique souvent il sacrifie trop encore à l'exactitude de l'imitation. Ses *pesours d'or*, qu'on rencontre dans toutes les galeries de l'Europe, et dont nous avons au musée du Louvre un assez bon exemplaire, sont la dernière expression de sa manière. La naïveté convenable des têtes, la finesse et le modelé des mains, l'exécution patiente et précise des accessoires, sacrifiés cependant à l'effet d'ensemble, tout cela fait pressentir la révolution que, dans le cours du xvi<sup>e</sup> siècle, Bernard Van-Orley à Bruxelles, Michel Coxie à Malines, Lambert Lombard et Frans Floris à Anvers, Mabuse à Amsterdam devaient accomplir dans la peinture néerlandaise.

Les peintres que nous venons de citer visitèrent tous l'Italie; il ne faut donc pas s'étonner de les voir substituer un style tout nouveau aux anciennes pratiques qu'aucun d'eux pourtant, Lambert Lombard et Frans Floris exceptés, les plus italiens des peintres flamands, n'abandonna jamais complètement: ils marquent la limite extrême du moyen âge et des

temps modernes ; par eux , la renaissance italienne s'est propagée dans les Flandres , s'attaquant plutôt au fond qu'à la forme , qui , même au moment du suprême triomphe de l'invasion ultramontaine , quand Rubens poussait jusqu'à ses dernières conséquences l'expression du goût italien , reste soumise à certaines influences locales encore visibles sous la magique enveloppe dont son pinceau a cherché à les couvrir. L'esprit , chez lui , n'est jamais complètement dégagé de la matière ; la beauté est robuste et toute terrestre , l'énergie triviale , l'expression grossièrement vraie. Quelques véhéments efforts que fasse le fougueux génie du grand peintre d'Anvers , l'idéal lui fait presque toujours défaut.

Les prédécesseurs de Rubens , et particulièrement Otto Vénus , qui l'initia aux secrets de l'art , substituèrent l'effet calculé à la naïveté primitive des peintres néerlandais ; ils essayèrent timidement , mais avec l'intelligence d'une école coloriste , ces grandes combinaisons d'ombre et de lumière qu'on appelle clair-obscur. Leur touche prit une ampleur inusitée. Ce furent de vrais peintres , tandis que leurs devanciers , les Van-Eyck exceptés , n'avaient souvent fait que continuer les miniaturistes du moyen âge. Ils introduisirent dans leurs compositions cette unité de lieu , d'intérêt et d'effet que jusqu'alors on avait à peine pressentie. Les peintres brugeois , comme M. Michiels le fait observer , découpaient un morceau

de l'espace et disposaient un certain nombre de personnages au milieu d'un large horizon. Chez eux, l'homme n'était qu'un acteur perdu sur un vaste théâtre qu'il ne remplissait pas. Ses armes, ses vêtements, l'or et les pierreries qui les recouvraient, éclairés par une lumière uniformément répandue, attiraient impérieusement l'attention. Les peintres de la transition restreignirent le lieu de la scène, concentrèrent l'effet, s'occupèrent à agencer savamment leurs personnages, qu'ils rapprochèrent des premiers plans du tableau. Ils restituèrent à l'homme cette importance que les peintres de l'antiquité lui avaient donnée et que les écoles du moyen âge lui avaient enlevée.

Rubens, à qui l'inspiration semble avoir livré tous les secrets de la palette et tous les artifices du dessin, posséda au plus haut degré la science de l'effet et de la composition. Rubens serait le peintre par excellence, si, dans l'art de la peinture, l'adresse de l'exécution, la puissance de l'imitation, l'inépuisable richesse du coloris pouvaient suppléer l'idéal. Rubens, comme Otto Vénius son maître, abandonna les traditions des écoles primitives et se fit Italien. Otto Vénius cependant ne lui avait enseigné que les procédés matériels et les pratiques vulgaires de l'art; Rubens dut tout le reste à son génie. Italien par la pensée comme par l'expression, il conserva sa fougueuse individualité; s'il inclina vers une école, ce

fut vers l'école vénitienne. Il y a certainement dans sa manière quelque chose du Tintoret et de Paul Véronèse, mais du Tintoret plus ardent et plus lumineux, de Paul Véronèse plus puissant, mais moins vrai. Comme tous les génies extrêmes et mobiles, s'il imite, c'est par caprice, et, tout en imitant, il sait rester original. Emporté par sa fougue, il s'est trop souvent laissé aller à l'improvisation, et il a procédé par esquisses, surtout dans ses kermesses et ses paysages, où il s'est montré supérieur comme en tout; mais ses improvisations sont des dithyrambes et ses esquisses sont magnifiques. Un génie si indépendant échappe à toutes les classifications; il se fait sa place à part et ne peut s'appeler que par son nom. Cependant, en Allemagne et en France, l'esprit de système s'est exercé sur Rubens. Les uns l'ont représenté comme la dernière expression de l'école de Bruges quant au coloris seulement, et c'est fort heureux. En France, un écrivain ingénieux, M. Hippolyte Fortoul, est remonté plus haut encore. A l'en croire, ses œuvres si diverses et si profanes rappelleraient, sous plus d'un rapport, celles de ses devanciers les plus lointains et des Byzantins eux-mêmes. Quelques efforts que nous ayons faits, nous n'avons pu découvrir rien de semblable. « Cette sorte d'imitation robuste de la nature, » qui donnerait aux ouvrages du grand peintre d'Anvers cette lointaine analogie avec les œuvres byzantines, est, à notre avis,

ce qui, au contraire, creuse le plus profond abîme entre sa manière et celle des peintres hiératiques du Bas-Empire. Rubens n'est pas même Allemand ; il est Flamand.

Rubens, en mourant dans toute sa gloire, légua la partie spirituelle de son art et de son génie à Van-Dyck, et la partie grossière et matérielle à Jordaens. Jordaens serait peut-être un grand peintre, s'il n'eût pas connu Rubens. Il a dérobé la palette du maître ; il lui a emprunté sa fougue, son adresse. Pendant les soixante-dix ans qu'il a tenu le pinceau, il a peut-être couvert trois fois autant de toile que Rubens ; mais, des milliers de tableaux qu'il a peints, en est-il un seul qui s'élève au-dessus du médiocre ? Jordaens nous montre où conduit l'abus de l'imitation, quelque féconde et brillante qu'elle soit. L'absence de toute originalité le classe parmi les peintres de troisième ordre. Élève de Rubens comme Jordaens, Van-Dyck a su échapper aux décevantes facilités de l'imitation. Lui qui, dans la fameuse *Descente de croix*, avait repeint la joue et le menton de la Vierge de manière à tromper Rubens lui-même, il a voulu et il a pu être autre chose qu'un copiste ; il a fait plus, il a su se créer une manière toute personnelle. Coloriste moins heurté et plus harmonieux que Rubens, il a donné à ses personnages cette dignité intelligente, cette grâce chevaleresque que les natures sobres et contenues sont plus propres que d'autres à exprimer. Van-Dyck

est à la fois le plus naturel et le plus distingué des peintres flamands. Ce serait le dernier grand peintre que les Flandres auraient produit, si Rembrandt n'eût pas existé.

Les peintres flamands qui, après Rubens ou du temps même de ce grand artiste, poussèrent le plus vivement à l'imitation de l'art italien, se sont attachés de préférence à reproduire la manière des maîtres florentins de l'époque qui précéda la décadence. Les peintres de la période antérieure, Otto Vénius et Heemskerck à leur tête, avaient, au contraire, étudié l'école romaine au moment de son éclat. On a appelé Heemskerck le *Raphaël hollandais*, et cependant sa manière n'est qu'un calque grossier, souvent même grotesque, de celle de Michel-Ange, dont il avait fréquenté l'atelier. Les peintres du xvii<sup>e</sup> siècle et de la fin du xvi<sup>e</sup> persistèrent dans cette même voie. Le Bronzino et Vasari eurent les copistes; on imita des imitateurs.

Dans le cours du xvi<sup>e</sup> siècle, une révolution moitié politique, moitié religieuse bouleversa la Hollande. A une époque d'opulence et d'industrie succédèrent des jours d'épreuve et de lutte; un culte austère remplaça les pompes traditionnelles et le majestueux symbolisme du catholicisme; l'art, dans la Hollande et même dans les Flandres, subit l'influence des révolutions religieuses et politiques. Il quitta le sanctuaire du temple pour l'hôtel de ville ou pour la

maison du citoyen. C'est alors que Rembrandt apparaît et renouvelle du même coup et l'école de Leyde et son art, Rembrandt, poète comme Rubens, et, dans son genre, aussi grand peintre, aussi grand coloriste que lui. Tous deux ont fait bon marché de l'idéal et même de la beauté. Dans les pages étincelantes du peintre d'Anvers, dans ses allégories les plus violentes et les plus compliquées, comme dans les plus austères compositions du peintre hollandais, sa *Leçon d'anatomie*, ses *Cinq régents du staat Hof* ou sa *Ronde de nuit*, par exemple, la matière a le dessus; l'imitation de la nature néerlandaise a prévalu, et cependant, nous le répétons, l'un et l'autre sont poètes. Rubens semble avoir dérobé jusqu'au dernier rayon de soleil, et n'avoir laissé à Rembrandt que le crépuscule et la nuit; mais cette vive lumière n'illumine trop souvent que des images vulgaires et ne s'épanouit que sur les formes charnelles de la Vénus flamande, tandis que ces ténèbres laissent entrevoir, à travers leur admirable transparence, des scènes d'une réalité merveilleuse. Rembrandt est peut-être le plus original et le plus calculateur des peintres. Il est souvent aussi étonnant coloriste que les Vénitiens. Comme eux, il a tiré le plus étonnant parti des glacis; mais il les applique d'ordinaire sur des empâtements bien autrement solides que les grisailles vénitiennes. Il a trop négligé la beauté.

Rembrandt a eu de nombreux imitateurs, qui sont

presque des copistes. Sa manière est trop personnelle, trop originale pour qu'on puisse l'imiter sans danger. Ferdinand Bol, son ami, est le meilleur de ces pasticheurs. On a souvent confondu ses intérieurs et ses portraits avec ceux du maître, et c'est un honneur insigne. Bartholomé van der Helst, élève à la fois de Rubens et de Rembrandt, a conservé plus d'indépendance. Son grand tableau du *Repas des officiers; présidé par le capitaine Wits, en mémoire de la paix de 1648*, qu'on a placé au musée national d'Amsterdam, en face de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, a pu perdre à ce voisinage; c'est cependant encore un des tableaux les plus remarquables de la Hollande.

Aujourd'hui qu'une paix de trente années, l'aisance générale, les encouragements publics et privés, et, par-dessus tout, les expositions annuelles du Louvre, ont donné à l'art en France un si étrange développement; aujourd'hui que les ouvrages produits, chaque année, par nos peintres ne se comptent plus par centaines, mais par milliers, et que le nombre des artistes s'est accru dans une proportion vraiment merveilleuse, nous aurions mauvaise grâce à nous étonner que, de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle au commencement du xviii<sup>e</sup>, les Flandres aient produit quelques centaines de peintres. Ce qui doit surtout nous surprendre, par comparaison surtout avec le présent, c'est que presque tous ces peintres aient eu du talent,



et que, parmi eux, on puisse distinguer de prime abord un grand nombre d'artistes éminents. La surprise cesse, si l'on recherche avec quelque attention les causes de cette supériorité.

Avant de produire, les peintres flamands et hollandais se condamnaient à un long et laborieux apprentissage, et aucun d'eux n'eût quitté l'atelier du maître avant de savoir son métier, c'est-à-dire avant de posséder à fond certains procédés techniques quant au clair-obscur et au coloris, procédés que nous retrouvons toujours les mêmes, à fort peu d'exceptions près, dans tous les tableaux, bons ou mauvais, des artistes néerlandais. L'emploi de procédés uniformes, traditionnels, invariables diminuait les difficultés matérielles. Le métier n'était plus, pour l'artiste, qu'une sorte d'instrument dont il jouait comme il l'entendait. Aujourd'hui cette première éducation de l'atelier est à peu près nulle; au lieu de se servir de moyens connus et communs à tous, l'artiste tâtonne et cherche de nouvelles combinaisons. On perd ainsi, à fabriquer l'instrument, le temps que les artistes flamands et hollandais mettaient à s'en servir, et d'ordinaire, comme cet instrument est incomplet, on s'en sert mal et on joue faux. Le nombre des peintres sachant peindre est plus rare qu'on ne saurait le croire.

La passion que les peintres flamands avaient pour leur art était une autre cause de leur excellence.

Ils ne vivaient que par lui et pour lui. S'ils lui faisaient quelques infidélités, c'était pour le cabaret ou pour la kermesse, et, comme ils finissaient quelquefois par établir leur atelier au milieu des cruches et des pots à bière, ou sur le champ de foire, leur talent ne perdait rien à ces distractions passagères. Toutefois, la raison principale de la rare perfection que la plupart de ces artistes ont donnée à leurs ouvrages, c'était le soin que chacun d'eux mettait à borner son champ, à restreindre sa manière à certains sujets et certains effets toujours les mêmes, ou, comme on dit aujourd'hui, à se *spécialiser*.

A partir d'Adrien Elzheimer, un des premiers peintres qui se soient attachés à reproduire les effets secondaires de la nature toute nue, la plupart des artistes, dits *petits maîtres flamands et hollandais*, se bornèrent, chacun, à l'imitation de scènes et d'effets analogues, souvent même toujours semblables. Brauwer, Craesbeke, les trois Téniers, les Ostade, Jean Steen et beaucoup d'autres peignent à qui mieux mieux les cabarets, les kermesses et toutes les péripéties bouffonnes, souvent même dramatiques de l'orgie flamande. Leurs grotesques bacchantes peuplent les musées de l'Europe; Terburg, Metz, Jean Leduc, Nicolas de Hooch, Miéris, Netscher, Gonzalès Coques, Peeter de Hooge, Jean Verkolie, les deux Vanloo, Flamands; en un mot, toute la pléiade des peintres élégants reproduit, de préférence, des con-

versations galantes, où figurent de belles dames et des cavaliers qui les courtisent. A l'exception de quelques assemblées de famille exécutées après la réforme, et dont tous les membres sont vêtus de noir, les personnages de ces scènes familières sont costumés avec beaucoup de recherche ; mais quelque chose d'épais dans la tournure, de gauche dans les manières trahit souvent l'origine flamande de ces raffinés. Gérard Dow est plus varié et se détache du groupe ; cependant son imitation, si admirablement patiente, ne s'écarte pas de certains thèmes. Nous le voyons toujours peindre de préférence les charlatans, les joueurs de flûte, les commères et des scènes d'intérieur plus ou moins compliquées, d'où un fini vraiment merveilleux n'exclut ni la chaleur du jet, ni la vigueur du ton, ni l'expression noble d'ordinaire, pathétique souvent jusqu'au sublime. Godefroy Schalken, le meilleur élève de Gérard Dow, restreint l'imitation et n'applique la manière du maître qu'à la reproduction des mêmes effets de lumière ; son idéal s'est renfermé sous l'abat-jour d'une lampe. Bien des peintres se confinent, comme lui, dans un même sujet, et font et refont toute la vie le même tableau. Camille Troost peint les corps de garde, Brakembourg les mauvais lieux, Philippe Roos les basses-cours, Hondekoeter les combats de coqs. De l'imitation de l'homme, l'école naturaliste des Flandres était passée à l'imitation de la nature vivante et ani-

mée qui l'entourait. Puis, l'horizon de l'art se rétrécissant et la réalité gagnant de plus en plus, on vit des peintres, d'un admirable talent, se condamner à reproduire certains détails que, du temps des maîtres idéalistes, on n'eût considérés que comme accessoires : des animaux morts, des étoffes, des vases, des fleurs, un insecte, une goutte de rosée, une bulle de savon.

L'antiquité ne nous a pas laissé un seul bon tableau de paysage, et, dans les nombreux ouvrages de ce genre entassés assez confusément au musée des Studj, il est facile de voir que les artistes grecs et romains regardaient ce genre comme tout à fait secondaire. La plupart des ouvrages que nous connaissons ressemblent à des peintures chinoises ou aux décorations d'un théâtre de marionnettes. Cependant les auteurs de ces tableaux avaient un rare talent d'exécution, une grande sûreté de dessin et le sentiment de l'effet pittoresque <sup>1</sup>. L'infériorité de ce genre s'explique par la sorte de défaveur dans laquelle il était tombé auprès des écrivains et des beaux-esprits du temps. Vitruve lui attribue la décadence de l'art. Il accuse ses contemporains de décorer les murailles de leurs appartements de représentations frivoles qui ne disent rien à l'esprit, telles que des forêts, des étangs, des marines, tandis que les mai-

<sup>1</sup> Voyez le petit tableau du musée des Studj, représentant des édifices avec de fortes ombres, n° 198.

tres grecs ornaient leurs édifices de peintures dont le sujet était tiré de l'histoire des héros et des dieux. Lucien dit quelque part, en raillant <sup>1</sup> : « Ce ne sont pas des villes et des montagnes que je cherche dans les tableaux, ce sont des hommes que je veux y voir, et je veux connaître, par leurs attitudes et leurs actions, ce qu'ils font et ce qu'ils disent. » Si les peintures de paysages qui décoraient les murs des palais des grandes capitales de l'Italie et de la Grèce ressemblaient aux ouvrages de même genre trouvés à Herculanium et à Pompéi, ces petites villes de troisième ordre, une telle défaveur était motivée <sup>2</sup>.

Dans les peintres des manuscrits, le paysage est

<sup>1</sup> *Contempl.*, p. 346.

<sup>2</sup> Remarquons ici que les peuples méridionaux, plus à même de jouir des beautés de la nature, sont moins propres à les exprimer que les peuples du Nord, qui semblent les apprécier d'autant plus qu'ils en sont sevrés. Reconnaissons, en outre, que les progrès du paysage ont suivi la marche de la civilisation, et que le genre s'est perfectionné en s'avancant vers le nord-ouest. Les paysages du Dominiquin, des Carrache et de l'école bolonaise sont plus caractéristiques et ont déjà un accent plus naturel que ceux des écoles florentine et romaine. Au nord de l'Italie et sur les confins de l'Allemagne, Titien et Giorgione inventent le paysage pittoresque, et Canaletto le paysage-portrait. Chez nous autres peuples de l'Occident, Claude Lorrain et Poussin combinent heureusement les deux manières. Plus au nord encore se manifestent de rares talents, qui ont porté ce genre à un degré de perfection qui n'a pas été surpassé : les Ruysdaël, les Hobbéma, les Vanderheyden. Ces maîtres ont su joindre à la science graphique des Italiens et des Français une égale vigueur de coloris. Chez eux, l'imitation de la nature est plus précise, et, leur ciel étant plus brumeux, leurs tons sont moins éclatants et plus rompus.

tout à fait accessoire ; il est probable, cependant, que c'est là que les Van-Eyck l'ont été prendre pour remplacer les fonds d'or des Byzantins et de l'école de Cologne. Ces paysages des Van-Eyck sont sèchement exécutés ; ils représentent d'ordinaire une ville fortifiée, bâtie sur des rochers et se mirant dans un large fleuve qui traverse des plaines verdoyantes : c'est le portrait fidèle des rives du Rhin. La perspective linéaire est exacte, mais la perspective aérienne est rarement observée : les lointains sont traités avec la même précision que les premiers plans ; on les croirait peints avec une lunette d'approche. Ces fonds de tableaux de Van-Eyck ne manquent cependant pas d'une certaine poésie.

Quel est l'artiste, flamand ou hollandais, qui, le premier, peignit le paysage pour le paysage, n'y faisant entrer la figure de l'homme que comme accessoire ? Les historiens de la peinture néerlandaise ne sont nullement d'accord sur ce point. Il paraît certain, cependant, que, vers le temps des Van-Eyck, un peintre de Harlem, qui s'appelait Albert Van-Ouwater, et que Jean Van-Eyck avait, sans doute, initié au secret de la peinture à l'huile, composa, pour l'autel de l'église principale de cette ville, un rétable représentant un paysage dont les premiers plans étaient occupés par une troupe de pèlerins. Patenier, que M. Michiels regarde comme le premier paysagiste proprement dit, n'a peint qu'un siècle après Albert

Van-Ouwater, de 1520 à 1540, et déjà, en 1511, Giorgione avait exécuté ces beaux paysages, si supérieurs à ceux de l'artiste flamand, dont nous avons, au musée du Louvre, un spécimen si vigoureux. Nous reconnaissons, d'ailleurs, que, à partir de Joachim Patenier et de Henry de Bles, le maître à la Houpe<sup>1</sup>, les paysagistes se multiplièrent singulièrement dans la Hollande et dans le pays de Namur.

Les grands accidents de l'atmosphère, les ondulations du sol, la configuration des montagnes, la physionomie variée des arbres, et leurs formes multipliées et caractéristiques, la chaumière cachée sous leur feuillage ou chauffant au soleil son toit couvert de mousse et hérissé par les feuilles charnues de la joubarbe, devinrent dès lors un objet d'études spéciales. Les premiers paysagistes s'attachèrent à retracer littéralement la nature. Quelques-uns trouvèrent la vérité qu'ils cherchaient, mais aux dépens de l'idéal et en sacrifiant la poésie à la réalité. Les ouvrages de Patenier et du maître à la Houpe ne renferment que des indications. Ces artistes, cependant, posèrent un premier jalon sur la route que suivirent résolument la plupart des grands paysagistes hollandais ou flamands, les Huysmans, les Everdingen, les Pynacker, les Cuyp, les Ostade, les Berghem, les Decker, les Karel Dujardin et les Wynants, et où Paul

<sup>1</sup> Ainsi nommé, parce que dans tous ses tableaux figure un hibou de l'espèce vulgairement nommée *houpe*.

Potter, Ruysdaël et Hobbéma marchent en avant de tous, au premier rang.

Lorsque Louis XIV, à qui on présentait un tableau d'un des petits peintres hollandais les plus renommés, disait avec un dédain superbe, et dans lequel perçait un peu de rancune : — Otez-moi ces magots de devant les yeux, il faisait une critique sévère, mais juste, des tendances vulgaires de l'art flamand. Un peuple de bourgeois et de marchands enrichis pouvait trouver un charme dans ces représentations exactes d'une nature triviale et grossière, qui devaient choquer un goût délicat. Certes, depuis le grand roi, l'école française est singulièrement revenue de cette exclusion, dont ses chefs avaient frappé les œuvres de ces peintres. Lebrun et son école, dont la pompe un peu enflée convenait mieux aux magnificences de Versailles, sont, à leur tour, dédaignés par des juges moins haut placés, mais tout aussi exclusifs que le détracteur couronné de l'art flamand. La démocratie, qui règne en souveraine dans l'école comme sur la place publique, s'est éprise des œuvres de ces maîtres familiers, et, tout en se proclamant novatrice, la foule y a cherché des modèles ; quelques-uns, plus éclairés et mieux avisés, ont dédaigné une imitation trop littérale, et ont essayé de s'approprier seulement les moyens d'exécution. Hâtons-nous de le dire, non pour justifier ces tendances, mais pour atténuer ce qu'elles pourraient avoir de trop



servile et de trop prosaïque, ce sont les maîtres les plus vigoureux et les plus distingués de ces écoles, les esprits les moins grossiers dont on s'efforce aujourd'hui de reproduire la manière, de deviner et d'appliquer les procédés. Si Brauwer, Adrien Van-Ostade et David Téniers ont trouvé quelques imitateurs, Rubens, Van-Dyck, Rembrandt, Ruysdaël et Hobbéma ont rallié les sympathies les plus nombreuses et les plus relevées.

Il y aurait un curieux travail à faire sur l'influence réciproque que les écoles française et hollando-flamande ont exercée l'une sur l'autre. Cette influence se manifeste dès le commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. François Clouet, dit Janet, le peintre de la cour des Valois, sans adopter entièrement la manière des Van-Eyck, comme on l'a prétendu, s'appropriâ quelques-uns de leurs procédés. Moins souple et moins varié que les peintres brugeois, précis et naïf comme eux, il sut, en restant naturel, garder une distinction et une dignité qui leur sont étrangères. Cependant, à en croire un des historiens de la peinture flamande, « les personnages de Janet seraient aussi inflexibles, aussi empesés que les héros du Théâtre-Français ; il semble voir des joujoux de Nuremberg, de petits hommes taillés dans le hêtre et dépourvus d'articulations<sup>1</sup>. » Il est difficile d'être plus injuste et moins

<sup>1</sup> M. Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. III, p. 243.

vrai, et cette assertion nous montre, une fois de plus, comment un esprit prévenu fait tourner contre l'homme de talent qu'il veut déprécier jusqu'à d'incontestables qualités. Janet est, sans nul doute, un peintre d'un tout autre mérite que les continuateurs flamands de Van-Eyck, et l'air de noblesse qu'il donne à ses personnages constitue surtout son originalité. Ces jugements de M. Michiels n'ont, du reste, rien qui nous surprenne. Il a des préférences tout aussi singulières. Ne regrette-t-il pas, quelque part, que François I<sup>er</sup>, à qui le bruit de la réputation de Michel Coxie était parvenu, n'ait pas chargé ce peintre de décorer son palais de Fontainebleau, à la place de Primatice, « ce déplorable barbouilleur, qui gouvernait alors les destinées de la peinture en France? » Primatice, dont M. Michiels parle avec tant de dédain et à qui il n'accorde qu'un *certain talent de décorateur*, est supérieur, à notre avis, à tous ces peintres flamands qui, les premiers, importèrent dans leur pays la manière italienne. Bernard Van-Orley, Michel Coxie, Jean Mabuse avaient, il est vrai, fréquenté l'atelier de Raphaël; mais, dans l'étude qu'ils firent de la manière du maître, ils s'arrêtèrent à la forme extérieure. La partie intellectuelle et profonde, le sentiment et la grâce leur furent toujours inconnus. Primatice, au contraire, élève, comme eux, de Raphaël, ami de Jules Romain et, de plus, Italien, conservait, même au milieu de ses plus grands écarts, quelque

chose de délicat et d'élégant, qu'il devait tout autant au génie national qu'à la direction donnée à son talent. Il n'est pas surprenant, d'ailleurs, que, à la suite des guerres d'Italie, ce goût italien l'ait emporté, à la cour de François I<sup>er</sup> et de ses successeurs, sur le goût flamand italianisé. L'influence était directe et non transmise de seconde main. Au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, lorsque le talent de Rubens était dans toute sa vigueur et que son nom remplissait l'Europe, la reine Marie de Médicis, sacrifiant ses préjugés d'Italienne, le choisit pour peindre la fameuse galerie du Luxembourg. Rubens exécuta, en moins de deux années, ce travail, qui eût rempli la vie d'un autre homme. Ses vastes et pompeuses compositions frappèrent d'étonnement les artistes français; l'éclat de son coloris éblouit leurs yeux; mais le naturalisme, qui dominait dans ses tableaux et qui, dans ses allégories les plus recherchées, se trahissait par la trivialité du dessin et la pesanteur de la forme, lui enleva une grande partie de son prestige et tint en défiance les peintres du temps, ou tout à fait français ou tout à fait italiens.

Un seul homme, Simon Vouet, ne montra pas la même indifférence pour cette violente manifestation du génie flamand, qui n'était, à ses yeux, qu'une dérivation de l'art italien. Simon Vouet avait plus d'adresse que de génie. Dans un long séjour en Italie, il avait su s'approprier successivement la manière

des peintres alors en vogue, être sombre et vigoureux avec Caravagge, lumineux avec le Guide, éclatant et facile avec Paul Véronèse. A la longue, il s'était formé, de toutes ces manières fondues et combinées, un style que, de nos jours, nous appellerions *éclectique*. Simon Vouet montra pour Rubens la même condescendance que pour les maîtres italiens. Il lui emprunta ce qui convenait le mieux à sa nature et à son talent, c'est-à-dire une liberté d'exécution fort voisine du style lâché, quand la vigueur du coloris ne rachète pas sa mollesse; une ordonnance pompeuse jusqu'à la bizarrerie, et certains artifices de clair-obscur inconnus aux maîtres italiens. C'est dans ce style que Vouet, nommé peintre du roi sept ans après l'apparition que Rubens avait faite à Paris, exécuta les nombreux travaux qui lui furent confiés. Cette manière, agrandie et plus châtiée, se retrouve dans les peintures de Lebrun, son successeur. A travers sa majesté factice, sa pompe académique, il est facile de reconnaître que le premier peintre du grand roi, en composant ses vastes décorations et ses batailles d'Alexandre, s'est souvent rappelé les peintures de la galerie de Médicis. Lafosse, ce Campitron de Lebrun; Jouvenet, plus naturel et plus facile, qui osa peindre, après Rubens, une *Descente de croix*, et sut faire oublier sa témérité; après eux, Largillière et Rigaud obéirent aux mêmes influences. Aucun de ces artistes ne retrouva la palette du pein-

tre d'Anvers. Philippe de Champagne, Eustache Lesueur et Nicolas Poussin résistèrent seuls à cette influence complexe, comme ils avaient résisté à l'invasion du mauvais goût ultramontain. Ils continuèrent, les deux derniers surtout, la grande tradition italienne épurée, c'est-à-dire relevant directement de la nature et de l'antiquité.

Cette sorte de protestation du génie dédaigné contre la médiocrité triomphante resta sans effet. Les tendances de la peinture française, au xviii<sup>e</sup> siècle, inclinèrent toutes vers les écoles flamande et hollandaise. L'imitation n'est pas directe, mais l'inspiration est manifeste. Ces peintres, d'un mauvais goût si gracieux, qui firent de la peinture historique à l'usage des ruelles et des boudoirs, les Wanloo, les Fragonard, les Boucher trouvèrent plus facile d'imiter une école que d'étudier et de reproduire la nature. Comme Rigaud et Largillière, ils procèdent de Rubens; mais leur coloris, quelquefois si séduisant, n'est que le reflet affaibli de l'éblouissante palette du grand peintre. Si la forme est peut-être moins matérielle, elle n'est pas plus vraie; le contourné remplace la souplesse, et la ligne flamboie avec la même insolence. Chez les peintres de genre et de paysage, l'imitation est plus éloignée; il y a plus de caprice. Ils n'empruntent guère aux Flamands que des combinaisons d'effet, des artifices de couleur; aussi le résultat est-il plus satisfaisant, et ces peintres sont-ils restés origi-

naux. Watteau, qui jette des figures peintes avec la légèreté de Téniers et la puissance de coloris de Netscher et de Terburg, dans des paysages profonds comme ceux de Breughel de Velours, et que Rubens semble avoir esquissés ; Chardin, qui reproduit la nature morte avec autant de vérité et plus de vérité que Snyder, et dont les charmantes scènes d'intérieur rappellent Netscher et Nicolas de Hooch ; Greuze, le Van-Dyck des grisettes de son temps, ce Miéris pathétique et négligé ; Joseph Vernet, qui, dans ses paysages, a combiné Berghem et Claude le Lorrain, et qui donne à ses marines le mouvement et la fureur de Parcellis et de Backuysen, la profondeur et l'étendue de Cuyp et de Van den Velde, mais qui n'a ni le naturel ni la vérité de ces peintres, tous ces artistes, de talents si variés, tiennent chacun par quelques liens aux Flamands, leurs devanciers.

Lors de la grande réaction, provoquée par Mengs en Allemagne et continuée, en France, par Vien et David, contre ces peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui faisaient un si étrange abus du style mouvementé des Italiens de la décadence, ou des procédés de clair-obscur et de coloris des artistes néerlandais, l'école française renonça, d'un commun et subit accord, aux allures indépendantes et capricieuses de l'époque précédente, et se rangea sous une même bannière. L'imitation de l'antiquité, comprise sous un aspect qui ne manquait pas de grandeur, mais qu'on n'obtenait trop

mêlées d'Aldtorfer ; M. Meissonnier, qui joint la finesse et la précision de Gérard Dow au naturel de Netscher ; M. Chavet, qui reproduit avec un égal bonheur et avec plus de souplesse peut-être ces scènes familières, que les maîtres néerlandais choisissaient de préférence, sont ceux de nos peintres de genre qui, tout en étudiant les Flamands, ont su le mieux conserver leur verve et leur individualité.

Par une singulière contradiction, tandis que l'école française abandonnait la tradition académique et se retrempeait au coloris des Flamands de la grande époque, l'école flamande contemporaine, obéissant à deux impulsions contraires, imitait la manière française, importée par David lui-même dans la Belgique, ou copiait, la loupe à la main, les anciens maîtres nationaux. L'école actuelle, dans les Flandres, suit aujourd'hui deux directions analogues. Les partisans des modes françaises ont, depuis longtemps, délaissé les ateliers de MM. Paelinck, Navez et Odevaere, ces suprêmes représentants de la manière de David ; ils imitent maintenant MM. Horace Vernet, Delaroche, Eugène Delacroix et Scheffer. Les peintres flamands proprement dits copient plutôt qu'ils n'imitent leurs devanciers des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Ce sont, en général, les peintres d'histoire ou les peintres anecdotiques qui inclinent vers l'art français ; nous citerons, dans le nombre, MM. Wappers, Dekeyser, Gallait et Willems. M. Wappers est le peintre de la révolution

belge de 1830. L'immense tableau dans lequel il a représenté le peuple déchirant la proclamation du prince Frédéric, sur la grande place de Bruxelles, ne vaut guère mieux que nos peintures officielles de même date. M. Wappers, dessinateur facile et coloriste plus énergique que séduisant, a des prétentions à la peinture dramatique, telle que l'entendait M. Delaroche. Ses *Adieux de Charles I<sup>er</sup> à ses enfants*, son *Anne de Boleyn*; son *Charles IX, au moment où il finit de tirer sur le peuple le soir de la Saint-Barthélemy*; son *Louis XI regardant danser des jeunes filles d'une terrasse du château de Plessis-les-Tours*, sont de faciles, mais faibles imitations de ce genre tout moderne.

M. Dekeyser, originaire d'un village de la banlieue d'Anvers, pâtre comme Giotto, a débuté à l'exposition d'Anvers, en 1834, à l'âge de vingt et un ans, par un tableau de 30 pieds, représentant le Calvaire. Cette peinture annonçait d'heureuses dispositions, et péchait plutôt par l'absence de style que par le manque d'inspiration. Depuis, M. Dekeyser a beaucoup produit et dans toute espèce de genre. Les tableaux de bataille sont supérieurs à ses autres ouvrages. Sa *Journée des éperons* est peut-être son meilleur tableau. Il est telles parties de cette composition que M. Horace Vernet ne désavouerait pas. Tel est, par exemple, ce groupe où M. Dekeyser nous montre le comte d'Artois terrassé par un frère lai de l'abbaye de Terdoest,



et achevé par un boucher de Bruges. Ses tableaux de religion, conçus d'une manière ingénieuse, pèchent surtout par l'absence du sentiment religieux. Son coloris ne manque pas d'éclat, mais il est trop chargé de reflets. M. Gallait a figuré avec distinction dans nos expositions du Louvre ; c'est un peintre brillant, énergique, dont le talent a subi, sous l'influence de l'école française, plusieurs transformations. Dans ses derniers ouvrages, M. Gallait paraît s'être mis à la suite de M. Paul Delaroche ; mais il outre peut-être la précision du peintre des Enfants d'Édouard, et il n'a pas encore acquis sa science et sa haute distinction. M. Willems entend merveilleusement la science de l'effet ; il semble vouloir reprendre à M. Roqueplan ce que ce dernier avait emprunté aux Flamands.

Les peintres de genre et de paysage sont restés presque tous fidèles aux traditions purement flamandes. La plupart sont gens de talent ; mais est-il parmi eux un artiste supérieur ? Nous n'oserions nous prononcer pour l'affirmative. M. Verboeckoven a continué Paul Potter, mais à la façon d'Ommeganck. M. Koekoek de Clèves a hérité de la loupe de Van der Heyden ; mais il n'a ni la vérité d'aspect ni la solidité de ton que ce peintre, si précis, savait toujours conserver. Chaque brin d'herbe, chaque fleur, chaque rugosité de l'écorce sont terminés de manière à faire illusion, si on les examine isolément ; malheureusement M. Koekoek ignore cet art de subordonner

tous les détails à l'harmonie de l'ensemble, que Van der Heyden et Wynants possédaient à un si haut degré : aussi ses toiles, si précieuses, ont-elles un aspect de crudité déplaisant. M. Brias et M. Van-Schendel de Rotterdam imitent, l'un Gérard Dow, l'autre Schalken, mais en exagérant leurs défauts. Ces artistes peignaient à la loupe ; ils peignent, eux, au microscope, ne s'occupant, comme M. Koekoek, que du détail, sans souci du jet et de l'inspiration.

Les intérieurs de M. Van-Moër sont conçus dans un style plus large et promettent un peintre. M. Robie, dont la manière rappelle à la fois Van-Huysum et M. Saint-Jean, M. Hamman, peintre de genre historique, et MM. Verlat et Joseph Stevens, qui peignent les animaux avec une remarquable vigueur, sont des peintres plus originaux et fort distingués.

Ce que nous pourrions ajouter est bien triste. De même que les petits maîtres flamands de la bonne époque s'étaient attachés, la plupart, à la reproduction unique des mêmes scènes et des mêmes effets, plusieurs des peintres flamands d'aujourd'hui se sont formés comme une sorte de spécialité de l'imitation plus ou moins rigoureuse d'un de ces peintres d'autrefois. Chacun s'attache à son modèle avec une désespérante fidélité. M. Donny de Bruges refait les clairs de lune de Van der Neer, MM. Schotel les marines de Backuysen, M. Schelfout celles de Van den Velde. M. Verschuur d'Amsterdam nous donne de

nouvelles éditions de Wouvermans ; M. Dykmans, des calques de Metz. M. Madou copie Téniers ; M. Leys, Jean Steen ; M. Van-Daël, Wéeninx et Van-Huysum. Bien d'autres encore, car ces artistes de seconde main sont nombreux, se résignent à doubler non-seulement les artistes supérieurs, mais des peintres d'un talent secondaire. On comprend tout ce qu'un pareil système a de funeste et de dégradant. Le peintre n'est plus qu'un copiste patient, qui substitue la fidélité à l'invention, le parti pris au naturel ; l'art se transforme en un métier vulgaire, car l'art ne peut exister sans inspiration et sans originalité.

---

## V.

## L'ART MODERNE EN ALLEMAGNE.

Vers la fin du dernier siècle, les nouvelles doctrines littéraires venaient de triompher en Allemagne, et rien ne faisait encore pressentir, dans les arts, une révolution analogue. Tandis que les poètes et les philosophes proclamaient hautement la restauration du génie national, les peintres et les statuaires se traînaient encore à la suite de l'école française ou de l'école italienne modifiée par Mengs. Imitateurs serviles, ils se vouaient volontairement à l'oubli. A peine attiraient-ils sur leurs œuvres l'attention du petit cercle qui les environnait. L'obscurité qui les cachait aux yeux du monde s'étendait presque jusqu'à leurs devanciers. Les artistes de la France et de l'Italie ne parlaient de ces vieux maîtres de l'Allemagne qu'avec ce mépris confiant qu'inspire une incontestable supériorité. Quand les chefs de l'école gallo-grecque, alors de mode, voulaient donner à leurs élèves des exemples de pauvreté de style, de sécheresse de dessin, de roideur et de dureté, ils les

cherchaient au delà du Rhin ; les tableaux d'Albert Durer, de Lucas Kranach et d'Holbein, les seuls artistes de ces vieilles écoles qu'ils connussent, les leur fournissaient. Goethe et les critiques allemands, qui presque tous avaient adopté les idées de Winkelmann, ne différaient pas essentiellement d'opinion avec les critiques étrangers. L'admiration des monuments de l'art antique les rendait insensibles à tout autre genre de beauté. Quant aux artistes de l'Allemagne moderne qui, vers 1800, végétaient dans les cinq ou six capitales du pays, les Koch, les Wachter, les Schick<sup>1</sup>, et qui mettaient en pratique les doctrines des arbitres du goût, je ne pense pas qu'au delà du Rhin on soupçonnât même leur existence. Leurs noms n'étaient guère plus connus par delà Mayence et Cologne que ceux de ces peintres qui, sur les bords du fleuve Jaune, décorent les pagodes du Céleste Empire. Quelques années plus tard, madame de Staël, visitant les musées d'Allemagne, s'était arrêtée de préférence devant les tableaux des grands maîtres de l'Italie, et nous avait décrit, pour la millième fois, la *Nuit du Corrège* ou la *Madone de Raphaël*, qu'on voit à Dresde. Parmi les divers ta-

<sup>1</sup> A Schick, cependant, commence, mais fort obscurément, la réaction de la peinture religieuse, que MM. Hess, Owerbeck et les peintres de leur école ont continuée. Schick, avant de s'établir à Rome et de peindre des sujets bibliques, avait étudié dans l'atelier de David. Sa couleur et son dessin se sont toujours ressentis de cette première direction. Ce peintre était originaire de Stuttgart.

bleaux des peintres modernes, elle se rappelait seulement une tête du Dante, qui avait un peu le caractère de la figure de l'Ossian de Gérard ; et pourquoi se la rappelait-elle ? Parce que l'analogie lui semblait heureuse, « le Dante et le fils de Fingal pouvant se donner la main à travers les siècles et les nuages. » Les seuls noms dont elle se souvint encore étaient ceux d'Hartmann et de Schick.

Cependant, par une sorte de divination plus digne de son génie que ces *concetti* dont nous venons de citer un exemple, cette femme illustre semblait pressentir la révolution qui devait suivre. Quoique l'école allemande manquât essentiellement de ce caractère d'originalité et de mysticisme, que depuis elle a surtout affecté, quoique ses artistes imitassent docilement les artistes en vogue de Paris et de Rome, David ou Camuccini, elle prévoyait qu'une réaction était prochaine, elle devinait le caractère de cette réaction, et cherchait à prévenir ses excès. Comme elle avait blâmé Goethe, apôtre de l'art antique, déclarant impossible le succès des tentatives mythologiques qu'il provoquait, elle condamnait les écrivains qui proclamaient, dès lors, le christianisme comme la source unique du génie des modernes. « Peut-être ne sommes-nous capables, en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens, s'écriait-elle ; ni l'art ni la nature ne se répètent. Ce qu'il importe seulement, dans le silence actuel du talent, c'est de

détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge. »

Au lieu d'écouter ces conseils, dictés tout à la fois par le bon sens et par le génie, l'école nouvelle qui allait succéder à l'école grecque ne devait pas tarder à substituer à ce respect éclairé pour le génie du moyen âge l'imitation aveugle des merveilleux monuments qu'il nous a laissés. Tout s'accordait, il est vrai, pour précipiter cette révolution et pour appeler sous les drapeaux de la réaction une nouvelle génération d'artistes. Le triomphe définitif de l'école littéraire romantique; l'influence irrésistible de ses doctrines, qui devait nécessairement s'étendre jusque sur les beaux-arts; le goût des anciens tableaux, provoqué par de nouvelles études, qui se réveillait d'une façon imprévue, et qui dans les premières années de la paix, s'était répandu dans toute l'Allemagne; l'abus même que venait de faire l'école précédente du style des écoles italiennes postérieures aux Carraches et du style mythologique de l'école française alors dominante; toutes ces causes se réunissaient pour déterminer une jeunesse naturellement enthousiaste, opposée de sentiments et d'intérêt à tout ce qui venait du dehors, et que l'esprit de nationalité, exalté jusqu'au fanatisme, soulevait, d'ailleurs, contre la France impériale, à s'ouvrir un chemin, qu'elle croyait nouveau, vers des régions de l'art qui, depuis des siècles, n'avaient pas été explorées.

Malheureusement cette révolution, dont le but était glorieux et légitime (il s'agissait de secouer le joug de l'imitation et l'autorité des écoles étrangères), cette révolution se laissa détourner de son objet par les influences qui l'avaient provoquée, mais qu'elle aurait dû dominer. Les artistes de l'école qui se proclamait nouvelle manquaient, sans doute, de cette imagination puissante qui féconde un sol en apparence épuisé ; égarés par les lois obscures d'une esthétique qui ne s'appuyait ni sur des faits ni sur des œuvres, ils s'occupaient beaucoup trop de théories de l'art pour le bien mettre en pratique. Au lieu d'appliquer les rares facultés dont ils étaient doués à l'étude de la nature, source de toute beauté, de toute grandeur, de toute vérité, ils les dissipaient dans des recherches érudites sur le passé, dans la pénible révélation de génies oubliés ou méconnus, et dans une puérile imitation de leurs œuvres, reflets effacés et périssables de la nature éternelle. Que dans ces imitations ils remontassent à Hemmeling, à Cimabué et même aux Byzantins ; qu'ils recherchassent, de préférence, les procédés des premières époques, quelque nouveaux que ces procédés parussent alors, ils ne renonçaient pas moins, pour cela, à l'originalité. Ils obéissaient à l'inspiration d'autrui, et non à leur inspiration propre, et, si l'on ne pouvait leur dénier le mérite, assez contestable, de la singularité, on pouvait leur refuser celui de la nouveauté.



La soif de la vérité peut conduire les esprits faibles au mensonge. Par horreur de l'affectation et de l'exagération théâtrales, ces enthousiastes du passé tombèrent dans la naïveté puérile et la simplicité outrée; s'ils s'affranchirent d'une imitation, ce fut pour se précipiter dans une autre. Ils ne surent pas être de leur siècle, et rétrogradèrent brusquement jusqu'aux premiers temps de l'art, au lieu de prendre leur point de départ de leur époque et de se mettre en marche, vers l'avenir, d'un pas assuré.

Le vrai n'est jamais dans les extrêmes. La perfection, vers laquelle tout grand artiste doit tendre, ne se trouve pas plus à l'origine de l'art qu'aux époques de la décadence. Indépendante des systèmes et des convenances d'école, des doctrines des hommes, des exemples mêmes qu'ils ont pu nous donner, tout excellents qu'ils soient, cette perfection réside dans une certaine façon de voir propre à chaque individu, dans un tact exquis et personnel, dans cette sorte d'accord admirable du tempérament et de la science, de l'imagination et du bon sens, qui constitue l'excellence du goût et le sentiment juste de ce que l'on appelle l'*idéal*.

Cette haute indépendance nous paraît avoir manqué même aux chefs de la nouvelle école allemande, Frédéric Owerbeck, Philippe Veit et Henry Hess. Nous ne citerons pas Cornélius, plus original, quoique également voué à l'imitation, et qui nous semble de-

voir faire exception <sup>1</sup>. Ces prétendus novateurs oublièrent trop facilement que, pour rendre la réforme complète, ils devaient, avant tout, s'appliquer à développer les talents individuels, à laisser chacun de leurs disciples suivre l'impulsion de son caractère et s'exercer d'après la manière de sentir et de voir qui lui était propre. Ils taillèrent un uniforme, le firent endosser à chacun des nouveaux convertis, et les rangèrent sous une seule et même bannière, la bannière religieuse du moyen âge. Ils voulurent faire, à leur époque, une sorte de violence morale, et nous craignons fort que cette tentative, que le succès parut

<sup>1</sup> Les lignes suivantes, que Gérard écrivait à Cornélius en 1828, contiennent, mettant à part la légère nuance d'exagération polie que comporte toujours l'éloge adressé directement, l'appréciation la plus juste et la plus spirituellement exprimée du génie de Cornélius :

« Certes, Monsieur, vous occuperez une place honorable dans l'histoire des arts. Vous avez su rendre au génie de la peinture sa première jeunesse et sa première vigueur, et l'Allemagne vous devra l'honneur d'avoir accompli tout ce que les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles lui avaient promis d'illustration. Cette régénération sera durable, parce qu'elle est fondée sur l'étude du vrai, dont les anciens avaient un si profond sentiment, parce qu'elle est surtout d'accord avec les mœurs, l'esprit et la littérature de votre époque, et c'est en quoi cette réforme diffère des modes passagères, qui, dans d'autres pays, ont souvent modifié les arts, sans leur imprimer des caractères durables. »

23 septembre 1828.

Gérard n'eût peut-être pas écrit cela vers 1810; mais, en 1828, la nouvelle école avait fait ses preuves, et Gérard, qui manquait un peu de ce que l'artiste allemand possédait surabondamment, n'hésitait pas à se prononcer avec ce désintéressement du combattant qui s'est retiré de la lice où il a lui-même remporté plus d'un triomphe.

un moment couronner, ne soit préjudiciable à leur gloire. Nous ne sommes plus, en effet, au temps où la sainteté des mystères du catholicisme préoccupait exclusivement l'esprit des hommes, où le dogme était à la fois l'objet des méditations des docteurs, des chants du poète et des compositions de l'artiste. De nos jours, la foi n'est plus que le partage du petit nombre ; et comment, sans la foi, se faire le peintre d'une croyance ? Quelques-uns des novateurs allemands abjurèrent, il est vrai, le protestantisme, mais plutôt pour établir une sorte de conséquence entre leurs œuvres et leurs doctrines que pour obéir à une impérieuse conviction. Nous croyons donc que cette tentative de restauration de la peinture religieuse fut nuisible au progrès, que cette prétention de retremper l'art aux saintes eaux du baptême lui fut fatale ; elle conduisit nécessairement des artistes qui croyaient peu à l'imitation de ceux qui les avaient devancés et qui avaient cru sincèrement. Cette imitation, modérée dans le principe et contenue dans de certaines limites par les chefs du mouvement, se transforma bientôt en une sorte d'adoration exclusive des maîtres primitifs et de fanatique admiration pour leurs œuvres ; elle précipita la queue de l'école dans les plus incroyables excès. De Giotto et de Cimabué, on remonta brusquement jusqu'aux Byzantins, aux peintures informes attribuées à saint Luc et aux ébauches des catacombes.

L'axiome fondamental de la nouvelle école allemande, que répètent, sous toutes les formes, les théoriciens dont nous avons parcouru les ouvrages, que professent les maîtres et que les disciples s'efforcent, à leur exemple, de mettre en pratique, c'est que l'art forme une chaîne qui ne peut être interrompue. C'est pour être fidèles à ce principe, dont ils font, toutefois, une application erronée, que ces inflexibles logiciens sont retournés aux traditions byzantines. Mais cette chaîne des arts ne remonte-t-elle donc pas bien au delà des Byzantins? Au lieu de la reprendre à son origine, ils la reprennent seulement à une de ses interruptions, au brisement d'un des chaînons. Cornélius, le plus original des imitateurs, a dit, quelque part, qu'il y avait plus de mérite à suivre les anciens modèles qu'à se frayer une route nouvelle; si Cornélius fût resté fidèle à cette maxime, il ne serait pas ce qu'il est. Uhland, qui faisait à la théorie de l'art une heureuse application du sentiment poétique, a professé des doctrines contraires, que l'école aurait dû sérieusement méditer. Lorsqu'il retrouvait, dans le conte de la *Belle au bois dormant*, le symbole du long sommeil de la poésie nationale au fond des forêts allemandes, il pensait sans doute à la peinture, sa sœur; aussi opposait-il à la tendance à l'imitation, qui se manifestait de toutes parts et qui ne pouvait que prolonger ce fatal engourdissement de l'art, le système de

la force créatrice, qui agit isolément incessamment, et qui tend à produire sans cesse du nouveau. Malheureusement sa voix resta sans écho ; l'imitation prévalut : il est curieux de rechercher jusqu'à quel point, et d'examiner la valeur des modèles qu'étudièrent et que reproduisirent à l'envi ces prétendus restaurateurs de l'art.

La basilique de Saint-Marc, à Venise, est l'un des monuments les plus complets et les plus curieux de l'art au moyen âge. Construite, sur le modèle de Sainte-Sophie, par des architectes venus de Constantinople, décorée de mosaïques par les artistes grecs, qui florissaient du ix<sup>e</sup> au xii<sup>e</sup> siècle, elle offre, dans toutes les parties que le goût des âges suivants n'a pas modifiées, la révélation la plus curieuse de ce style de transition que l'on appelle *byzantin*, produit trop vanté d'une civilisation avancée, et cependant incomplète, où la bizarrerie a remplacé la grâce, la fantaisie la règle, la richesse la correction, où la rudesse tient lieu de la force et l'esprit du génie. Ce n'est, après tout, que le style d'une époque de décadence ; croirait-on que ce soit le modèle que les disciples les plus avancés de la nouvelle école allemande, architectes ou peintres, se sont proposé d'imiter de préférence à tout autre ?

Un des principaux ornements de la basilique vénitienne, c'est la fameuse mosaïque du maître-autel, appelée la *Pala d'Oro*. Cette mosaïque, ouvrage de

peintres byzantins qui travaillaient à Venise vers le milieu du x<sup>e</sup> siècle, offre une suite de compartiments représentant les principales scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou retraçant les événements les plus saillants de la vie de Saint-Marc, des apôtres et des prophètes. Chacun de ces tableaux est accompagné de légendes grecques et latines demi-barbares. Leur aspect est étrange et, il faut le dire, repoussant ; on croirait voir des peintures sur verre collées contre un mur, c'est-à-dire dépouillées de leur transparence et de leur éclat. Que de fois, cependant, avons-nous vu ces jeunes peintres allemands, adeptes exaltés de la nouvelle école, se grouper devant ces mosaïques, copier jusqu'à leur coloris à demi effacé, et pousser le fanatisme de l'imitation jusqu'à reproduire, dans leurs tableaux, ces imperfections matérielles !

La composition de chacun des sujets de cette grande mosaïque, pris isolément, ne manque pas d'une certaine vigueur naïve. Leur ensemble a de la grandeur. Les poses traditionnelles et hiératiques des principaux personnages des diverses légendes sont remplies d'une rude et sauvage majesté. Mais quelle bizarrerie dans la disposition des groupes ! quelle incorrection dans les détails de forme ! quelle sécheresse dans le dessin, où toutes les règles de la perspective linéaire sont mises en oubli ! quelle grossièreté dans l'ensemble ! La distance de ces mosai-

ques, chefs-d'œuvre de l'art byzantin, aux mosaïques grecques de Pompéi est immense. Les procédés peuvent être les mêmes; les résultats sont différents. L'art, arrivé chez les Grecs à la plus haute perfection, est retourné à son enfance.

L'art byzantin, en effet, n'est, comme nous l'avons vu, que le produit d'une décadence à laquelle une nouvelle idée religieuse a imposé un caractère de mystique originalité bien différent du symbolisme antique. Sous l'influence de l'idée chrétienne toute nue, la terreur et la rudesse ont remplacé la force et la grâce; la foi a détrôné l'amour.

Pour bien comprendre le caractère de cette renaissance byzantine, que tentèrent les artistes de l'Allemagne moderne, que prêchèrent ses écrivains, et, pour en reconnaître toute la vanité, il faudrait étudier de nouveau la décadence de l'art antique<sup>1</sup>. Nous verrions que ces monuments que nous ont laissés les Grecs du Bas-Empire, et que l'on s'avise si singulièrement de nous présenter comme autant de chefs-d'œuvre, ne sont que le résultat d'une suite d'altérations successives des grands et beaux modèles que l'antiquité avait légués aux âges suivants, altérations dues à l'ignorance ou à la maladresse d'artistes sans talent et aux influences d'une nouvelle doctrine religieuse dont les adeptes avaient besoin d'images qui

<sup>1</sup> Voir, dans notre premier volume, les chapitres ix et x.

les frappassent fortement. Il serait facile de suivre, siècle par siècle, les progrès de cette décadence, à partir de la première renaissance grecque, sous Adrien, jusqu'au jour où les croisés, maîtres de Constantinople, battirent monnaie avec les statues d'Hercule et d'Hélène, et avec la Junon de Samos, ce chef-d'œuvre de Lysippe. On verrait cette décadence, déjà sensible sous les successeurs d'Adrien, se continuer sous Constantin et sous Honorius, et, lors de l'abolition des sacrifices, la destruction des idoles et l'application des temples au nouveau culte, obéir à une violente et rapide impulsion. Ces images et ces statues, nécessairement symboliques, devaient être nombreuses, et, du moment qu'elles affectaient un certain caractère typique, le vulgaire les regardait comme accomplies; de là l'extrême négligence des artistes chargés de les exécuter. Lors des grandes dissensions des iconoclastes et des iconolâtres, l'art byzantin, soumis à certaines règles hiératiques, avait, quant aux représentations de la Divinité, des anges et des saints personnages, une singulière analogie avec l'art égyptien. La peinture religieuse n'était plus qu'une sorte de langage hiéroglyphique à l'usage des initiés, qui s'adressait plutôt à l'esprit qu'aux sens des fidèles, devenus plus nombreux. C'est alors que le crucifix, emblème des suprêmes douleurs de l'âme et du corps, remplaça les riants symboles du paganisme, qui s'appuyait sur la volupté. Le Christ, la Vierge, les anges,



les apôtres et les saints eurent, chacun, un caractère spécial ou, plutôt, un moule propre dont ils ne purent s'échapper. Ce caractère ne s'altère sensiblement que lors de la conquête de Constantinople par les Latins. Mais ce moule ne fut complètement brisé qu'au moment du triomphe définitif de la renaissance italienne, cette réaction de l'art antique contre la décadence, qui prévalait depuis si longtemps, réaction dont les Siennois et les Pisans donnèrent, les premiers, le signal.

A l'appui de cette théorie de l'art byzantin, nous pourrions, au besoin, citer une foule d'exemples que les monuments nous fourniraient; mais toutes preuves de ce genre nous paraissent superflues. Elles ne convaindraient pas ces esprits enthousiastes, qui préfèrent la bizarrerie à la vérité, que le curieux séduit à l'égal du beau, et qui, par horreur de la réalité, qu'ils proclament matérielle et basse, se perdent dans les régions d'un vague mysticisme et d'un symbolisme puéril.

Les écoles allemandes qui dominent aujourd'hui ne se proposent sans doute pas de rétablir ce moule uniforme et absolu. La foule elle-même, si facile à se prendre d'enthousiasme pour tout ce qui est étrange et nouveau, rejetterait avec dégoût ces grossiers simulacres, que pouvait seule accepter une civilisation étouffée sous le suaire du mysticisme. C'est plutôt l'esprit que la lettre que les chefs voudraient remet-

tre en honneur. Cet esprit, ils le cherchent dans les premiers monuments de l'art italien, si visiblement empreints du sentiment byzantin, comme dans les monuments grecs eux-mêmes. Ils recommandent à leurs élèves l'étude des vieux maîtres ultramontains, qu'ils regardent comme le complément de celle des maîtres byzantins; ils ont là-dessus de ces théories absolues et de ces prédilections qui étonnent tant ceux qui ne connaissent pas les singulières fantaisies de l'esprit allemand <sup>1</sup>.

On montre, au musée de Bologne, une tête de madone que l'on attribue à saint Luc. Si l'on en croyait la tradition, ce saint l'aurait peinte vers l'an 50 de notre ère. Cette tête, évidemment byzantine, a servi de modèle aux innombrables images de vierge qui, du v<sup>e</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle, décorèrent les autels et les absides des temples. Détrônée, vers le xv<sup>e</sup> siècle, par les madones du Pérugin et de Raphaël, cette vierge est redevenue, de nos jours, un des types favoris des peintres de la nouvelle école allemande. MM. Eberhard et Schraudolphe l'ont reproduite, à l'envi, sur les fonds d'or de leurs tableaux à compartiments. D'autres, comme M. Eggers, s'ef-

<sup>1</sup> Voir les ouvrages de MM. Dursch, Charles Meyer et Munter; ceux de MM. Puttman, Rumorb, Boisserée, et de tant d'autres. Nous n'avons pu entrer dans l'analyse de ces écrits; la matière, assez peu saisissable de sa nature, se prêtait difficilement à un travail de ce genre; nous avons dû nous contenter de combattre le résumé des doctrines de ces écrivains.

forcent de rendre à la figure du Christ ce caractère de rudesse hautaine et implacable que les Grecs lui avaient donné, et que Michel-Ange lui-même, tout en la matérialisant davantage, lui avait conservé.

Nous retrouvons également, dans les tableaux de ces peintres mystiques, la reproduction de la Divinité telle que la comprenaient les artistes primitifs. C'est, évidemment, le Jupiter des Grecs qui a servi de premier modèle à Jéhovah. Sa barbe est noire et frisée ; ses yeux sont vifs et pénétrants ; son front a toute la majestueuse sérénité de celui du dieu d'Olympie. Des anges aux ailes d'épervier, bleues ou pourpres, se détachent sur le ciel d'or de ces tableaux. L'image de l'homme y est toujours rude, grossière, écrasée. Chez ceux-là, l'imitation est excessive et tend au pastiche.

D'autres, enfin, comme les maîtres des grandes écoles de Munich, de Dresde, de Berlin et de Francfort, Owerbeck, Hess, Schadow, Veit et Vogel, ont modifié ce qu'un semblable mode d'imitation avait de trop absolu. Ils ont gardé le sentiment byzantin, qu'ils se sont efforcés d'allier aux formes plus sveltes et plus délicates des premières écoles italiennes. Leurs anges, leurs saints, leurs martyrs et leurs vierges ont ces formes grêles, élancées et presque diaphanes, cette maigreur ascétique, cette expression souriante et réfléchie, parfois même extatique, que Raphaël remplaça par la plus haute perfection de la forme.

par la grâce angélique, par l'irréprochable beauté.

Nous nous croyons tout à fait exempt d'influence et de préjugés d'école. Le seul culte que nous professons, c'est celui de la nature et du beau; nous ne pouvons donc que nous élever, au nom des immuables principes, contre cette exaltation d'un art, altération de l'art véritable. Encore une fois, nous croyons que c'est plutôt par amour de la singularité, par erreur ou caprice de jugement, par corruption du sentiment et du goût que par conviction et sincérité que tant de gens de talent, artistes ou critiques, en sont venus à proclamer, les uns par leurs écrits, les autres par leurs tentatives de résurrection plutôt que de renaissance, que le beau, le grand, le vrai résidaient surtout dans les œuvres de ces artistes des premières époques de l'art moderne.

Remarquons, en passant, que ces caprices d'archaïsme n'appartiennent pas seulement à notre époque, mais à toutes les époques avancées. Nous pourrions signaler des exemples de tentatives analogues chez les Grecs et chez les Romains; mais eux, du moins, étaient de bonne foi dans l'imitation; ils s'avouaient franchement faiseurs de pastiches. Les antiques chefs-d'œuvre de la statuaire, de la céramique ou de la peinture ayant une haute valeur, ils les imitaient le mieux qu'ils pouvaient, non pas par amour de cet art suranné, mais par spéculation.

Outre cette tendance à l'imitation, naturelle aux

écoles des époques érudites, un autre écneil s'est offert aux peintres de l'Allemagne moderne, contre lequel leur talent a échoué : l'abus de la pensée. C'est par là surtout que pèchent les écrivains, les philosophes et les poètes d'au delà du Rhin, et les peintres ont failli comme eux. « A peine les artistes allemands ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées, a dit quelque part madame de Staël ; ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité, en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue. C'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation ; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut rononcer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue <sup>1</sup>. » De nos jours, cela est peut-être encore plus vrai que du temps de madame de Staël ; cette innocence est plus complètement perdue que jamais, et cela est d'autant plus sensible que les gens de talent se croient obligés de l'affecter. Ils ressemblent à ces actrices sur le retour qui jouent les ingénues ; les grimaces et le rouge paraissent toujours.

Il en est d'autres que l'abus de la pensée conduit à la recherche continue des symboles, et par suite à

<sup>1</sup> *De l'Allemagne*, II<sup>e</sup> partie, ch. xxxi.

l'exagération et à l'obscurité. Qu'arrive-t-il même à la suite de leurs combinaisons les plus savantes ? C'est que les plus éminents d'entre eux, MM. Owerbeck, Hess et d'autres encore sont quelquefois obligés d'écrire un livre pour faire comprendre le tableau qu'ils viennent d'achever. Naguère, M. Owerbeck s'est trouvé dans ce cas. Sans le secours de la brochure qu'il a publiée, sa grande fresque du *Triomphe de la religion dans les arts*, la plus capitale de ses compositions, serait demeurée une sorte d'énigme, dont le public aurait eu peine à trouver le premier mot. C'est là, du reste, un défaut inhérent à ces sortes de peintures synoptiques et symboliques. Le dernier ouvrage de M. Delaroche, si remarquable sous tant de rapports, pourrait nous fournir plus d'une preuve concluante à l'appui de cette assertion. Le nombre de ceux qui ont compris, dans toute son étendue, la pensée du peintre est peut-être fort restreint.

L'abus de la science se joint, chez les artistes allemands, à l'abus de la pensée ; aussi les tableaux de quelques-uns d'entre eux sont-ils réellement indéchiffrables. Il faut en chercher la clef chez les antiquaires, et, pour les comprendre, posséder à fond Creuzer et les mythologues nationaux.

Cet abus de la science et de la pensée chez les artistes allemands tient souvent à l'influence trop marquée que les gens de lettres ont toujours exercée sur les peintres, influence qu'un de leurs critiques, M. de

Rumorh <sup>1</sup>, nie tout à fait, à tort. Cette influence est fort sensible. Il suffit, pour se bien convaincre de ses effets, de jeter seulement un rapide coup d'œil sur les sujets que traitent de prédilection les peintres des principales écoles. Souvent, il est vrai, ces artistes ne se sont faits que les traducteurs des poètes et des romanciers, et nous ne pouvons les blâmer lorsque cette traduction s'applique à des ouvrages que le succès a consacrés. Le roi de Bavière, faisant paraphraser par ses peintres Homère, Hésiode, Pindare, Anacréon, Eschyle et Aristophane, nous a paru obéir à une heureuse inspiration d'artiste et d'homme de goût. Les critiques que nous pourrions faire de ces grands travaux s'appliqueraient donc moins au système qui les a conçus et dirigés qu'au mode d'exécution suivi pour les exprimer; l'ensemble et l'unité qui les caractérisent méritent l'approbation de la critique, qui ne saurait trop encourager toute tentative de ce genre; ces qualités ne compensent cependant pas absolument ce que l'exécution matérielle a de défectueux.

Ce même système de traduction peinte, appliqué aux grandes épopées allemandes, mérite également d'être approuvé; la poésie héroïque, comme la fable et l'histoire, sont du domaine de la peinture; mais,

<sup>1</sup> De Rumorh, *Influence de la littérature sur la nouvelle activité artistique des Allemands*. Cette notice est insérée dans l'ouvrage du comte Raczynski.

lorsque l'artiste, par une application erronée de son art, veut exprimer des abstractions, lorsqu'il prétend exposer un système de philosophie ou développer une théorie morale, il fait fausse route, s'égaré dans les ténèbres ou se perd dans les nuages. On a dit quelque part, avec une apparence de raison, que le peintre devait se borner à donner un corps et une forme à la pensée que le philosophe lui fournirait ; nous croyons que l'on serait plus près du vrai en exhortant le peintre à être tout à la fois le metteur en œuvre et le penseur, l'artisan et le philosophe. Obligé de se comprendre, il courrait moins souvent le risque de rester incompréhensible ; les fantômes qu'il aurait créés, produit de son imagination et non du calcul, auraient droit d'émouvoir le public, ce juge capricieux, que dégoûtent d'abstraites personnifications, que glacent de froids symboles.

M. Hippolyte Fortoul, dans le livre intéressant qu'il a publié sur l'art en Allemagne ; prétend, quelque part, que les travaux de Heyne, de Woss, d'Ottfried Müller, de Schelling et de Hegel sont le principe et le vivant commentaire de ceux des Schwanthaler, des Zimmermann et des Hess, les statuaires et les peintres du panthéisme, comme ceux-là en sont les poètes et les docteurs <sup>1</sup>. Nous sommes tout à fait de l'avis de M. Fortoul ; mais cette vérité, qu'il pro-

<sup>1</sup> *De l'art en Allemagne*, par M. Hippolyte Fortoul. 2 vol. Paris, 1842.



clame à la louange des artistes, nous parait, à nous, un motif de blâme. La seule application raisonnable du panthéisme à la peinture et à la sculpture, à l'art, en un mot, a été faite, il y a deux mille ans, par les Phidias, les Apelles, et par toute la brillante génération des artistes grecs. Le panthéisme, chez eux, n'était qu'une poétique union de la forme et de la pensée, et non une explication de la pensée par la forme. Ces grands artistes recouvraient d'images palpables, naturelles et d'une incomparable beauté les riantes fictions des poètes, dont ils reproduisaient, à l'aide du marbre ou du pinceau, les personnifications symboliques. Ces dieux, dont ils peuplaient leurs temples, avaient des formes consacrées, des intérêts humains et des passions toutes physiques; leurs attributs, toujours les mêmes et faciles à saisir, frappaient vivement la foule, qui voyait en eux des êtres d'une nature supérieure, mais avec lesquels elle pouvait néanmoins sympathiser. Protecteurs de ses faiblesses, complices de ses passions, ils plaisaient autant à ses sens qu'à son intelligence, tandis que ces abstractions, que les panthéistes allemands ont tenté de traduire et de populariser à l'aide d'obscurs symboles difficilement compris par un petit nombre d'initiés, ne parlent que confusément à l'intelligence et ne s'adressent jamais aux sens.

C'est là leur gloire, leur titre suprême aux suffrages des esprits d'élite, aux sympathies de la haute

critique! s'écrieront d'aveugles adeptes, de fanatiques admirateurs. Nous apprécions à toute leur valeur l'élévation de la pensée, la noblesse et la recherche savante du style; mais la solennité prétentieuse, le grandiose ampoulé, la pensée qui s'isole trop complètement par l'abstraction nous laissent froids et sans émotion; le peintre qui sacrifie absolument la forme et la couleur à la pensée, au lieu d'être à la fois le modéleur et le coloriste de l'idée, et l'esclave de la forme, ne sera jamais qu'un artiste d'un ordre secondaire. La peinture, ce moyen par excellence d'émouvoir l'homme par la reproduction parfaite et choisie de la forme, doit parler autant aux sens qu'à l'esprit, dût-elle être ensuite accusée de matérialisme; le culte de la forme ne peut jamais être indépendant du culte de la matière, l'un ne pouvant exister sans l'autre.

Ce système panthéo-spiritualiste des Allemands, bien différent de l'idéal du siècle précédent, de cet idéal prêché si éloquemment par Winckelmann et ses disciples, est aussi faux dans son sens. Il mène à la *convention* et à la *manière* par des voies différentes. L'idéal de Winckelmann, renouvelé des statuaires de la Grèce antique, proposait à l'artiste un singulier problème, la formation d'un tout complet et irréprochable au moyen de fragments-épars et rapportés. Il abolissait l'unité naturelle et typique à laquelle on peut arriver encore en choisissant la forme, en la

corrigeant même, s'il y a lieu, mais non pas en la déplaçant et en la dénaturant. Le spiritualisme des écoles contemporaines n'a pas si grand souci de la forme ; il la veut, il est vrai, une et naturelle, c'est là son côté louable, mais il s'inquiète peu de sa perfection, pourvu qu'elle exprime suffisamment certaines abstractions. L'individualité ainsi comprise perd, toutefois, ce caractère de vérité qui lui est propre ; elle n'est plus, pour les chefs d'école, qu'une sorte de représentation conventionnelle, de langue plus frappante que la langue écrite, et plus propre qu'elle à développer certaines idées philosophiques ou religieuses. Nous ne devons pas être surpris si, pour mieux la parler, pour être plus complètement ascétiques, les promoteurs de la révolution religieuse opérée dans la peinture allemande se sont crus sérieusement obligés d'abjurer le protestantisme, ce culte de la raison. Jaloux de cimenter le plus étroitement possible l'alliance de la religion et de l'art, la secte nouvelle, dite dès lors *nazaréenne*<sup>1</sup>, voulut se laver, par le baptême, de sa souillure matérialiste ; ses adeptes songèrent, dans cette circonstance, à établir une corrélation intime et tout à fait conséquente entre leur talent et leurs croyances, à mettre en pratique ce système de la solidarité de l'art et de la vie que M. Frédéric Schlegel a développé dans ses écrits.

<sup>1</sup> On les appela *nazareni*.

Les chroniqueurs allemands nous racontent, avec une bonne foi toute naïve, la tradition suivante : Un artiste tyrolien peignait, dans l'une des coupoles d'Inspruck, élevée de 200 pieds au-dessus du sol, un portrait de saint Jean. Pour mieux juger de l'effet d'une main qu'il venait d'achever, le peintre se recula de quelques pas, oubliant que derrière lui se trouvait le vide. Il tomba et se croyait perdu, quand, tout à coup, il sentit la main du saint qu'il venait d'achever qui le saisissait, et qui, s'allongeant de 200 pieds, le déposait doucement sur le pavé du temple. Cet artiste croyait ; la foi le sauva. Nous douterions fort qu'elle produisit les mêmes miracles en faveur des *nazaréens* et des peintres leurs disciples. Ces conversions, venues à point et dans un but évidemment intéressé, ne nous ont jamais paru bien sincères. Henri IV, nouveau converti, disait avec une sorte d'énergique franchise : *Paris vaut bien une messe*. A une ou deux exceptions près, les *nazaréens* ont bien pu, sinon dire, du moins penser qu'une réputation de peintres originaux valait bien une nouvelle profession de foi.

M. Fortoul, dans son livre sur l'art en Allemagne, nous raconte, d'une manière vive et naturelle, l'histoire de ces apôtres de la nouvelle doctrine, depuis leur modeste établissement dans les ruines abandonnées d'un couvent de Rome jusqu'au jour de leur triomphe et de leur glorieux retour dans leur patrie.

En remontant, avec lui, à l'origine du mouvement *néo-chrétien* de l'école allemande moderne, nous la trouverons tout à la fois dans les influences que nous avons déjà signalées et dans un de ces caprices des faiseurs de collections, qui, par une simple tactique de spéculateurs, voulurent réveiller le goût blasé du public et substituer une mode à une autre, la mode de l'*altdeutsch* et du *giottesque* à celle du style grec et du style composite italien que Mengs et l'école de David d'une part, de l'autre le Bernin, Battoni et Appiani, avaient poussés à leurs plus extrêmes conséquences.

Les frères Boisserée (Sulpice et Melchior) furent donc aussi de véritables *résurrectionnistes*. La collection des vieux maîtres allemands, qu'ils avaient mis tous leurs soins à rassembler et ensuite à populariser, exerça sur l'imagination des artistes contemporains une immense influence, et tourna de ce côté tout nouveau leurs études. M. Solly, arrivant avec la riche moisson de tableaux des maîtres primitifs qu'il avait recueillis en Italie, acheva ce que les frères Boisserée avaient commencé. Dans le principe, cette passion pour les écoles archaïques fut aveugle. Des amateurs sans discernement achetèrent tout ce qui était vieux, la date, à leurs yeux, établissant seule le mérite d'un tableau; des artistes sans goût étudièrent tout ce qui ne dépassait pas la première époque, comme si chacun des peintres des écoles primitives

avait eu nécessairement du talent. Vers 1846, les Italiens, exhumant, à l'envi, de leurs greniers, de vieux rebuts de collections poudreux et vermoulus, disaient, avec cette bonhomie railleuse qui leur est propre, *Questa robba farebbe figura in Germania*.

En peinture comme en métaphysique, les Allemands ont un grand homme tous les deux ans. Les interminables listes que le comte Raczynski a jointes à sa volumineuse et intéressante publication, sur l'histoire de l'art moderne en Allemagne, prouveraient, au besoin, l'exactitude de cette assertion. Depuis Carstens jusqu'à Kaulbach et Schwanthaler, le nombre de ces artistes, soi-disant supérieurs, qui se sont succédé et qui se sont placés, à divers titres, à la tête des différentes écoles allemandes, a été singulièrement considérable. Le nombre de ceux dont les noms ont surnagé au-dessus du torrent d'oubli est, comparativement, bien restreint. Amus Carstens, qui a fait de si bizarres applications de l'esthétique allemande à l'art antique, est encore l'un de ceux dont la gloire est restée la moins contestée. L'analogie que M. Fortoul établit entre ce peintre et André Chénier nous a paru manquer de justesse. Amus Carstens, tout en peignant des sujets antiques, Homère chantant l'Iliade, Hélène sous les murs de Troie, etc., est beaucoup plus Allemand que Grec. André Chénier même, même dans ses *iambes*, que

dicte la passion du jour, est beaucoup plus Grec que Français.

Quels sont, après Carstens, les artistes vraiment populaires de l'Allemagne moderne? Nous nommerons Cornélius, Owerbeck, Hess, Veit, Schadow, Kaulbach, Schnorr et Schwanthaler, et peut-être des esprits sévères trouveront-ils encore cette liste bien longue. Quant à nous, en la proposant, nous faisons nos restrictions. En citant ces noms comme populaires, nous sommes loin de les présenter comme irréprochables; nous aurions voulu que M. Fortoul obéit à des scrupules analogues. Ces artistes, dont il devrait soumettre les œuvres au froid examen d'une critique désintéressée, paraissent exercer sur ses opinions et sur ses jugements une influence trop exclusive. On le voit insensiblement se rapprocher de ceux que, dans le principe, il semblait condamner. Il excuse d'abord leurs défauts, puis il les approuve, et il finit par se passionner pour d'aventureux essais, de hasardeuses théories. Cette aveugle manie d'archaïsme que nous reprochions tout à l'heure aux artistes allemands devient, à ses yeux, un titre de gloire; il exalte les œuvres conçues dans cet esprit, il reproduit, en les aggravant, leurs étranges systèmes de l'application exclusive de la peinture à l'architecture. Descendant de ces hauteurs et s'occupant de détails matériels, il regrette les fonds d'or des fresques des Byzantins, la disposition naïvement compliquée de

leurs mosaïques, l'aspect rude et hautain de leurs personnages, l'uniformité de leurs symboles. A l'en croire, l'artiste qui veut, de nos jours, donner une véritable puissance à la peinture monumentale doit lui appliquer avec discernement les procédés du bas-relief sculptural. « Il doit non-seulement renoncer aux grands efforts de la perspective, mais encore sacrifier la saillie naturelle des corps représentés sur les premiers plans. Il faut qu'il sache manifester, en quelque sorte, l'idée toute pure, à l'aide d'une composition simple et savante; qu'il subordonne, enfin, les effets de la couleur à ceux du dessin. »

Nous ne pouvons trop hautement condamner ce système, qui ne tend rien moins qu'à annihiler la peinture, le premier des trois grands arts du dessin, celui qui doit parler à l'esprit, de la façon la plus éclatante, au profit de l'architecture. La peinture, c'est la vie humaine reproduite à l'aide de la forme et de la couleur. Se borner à en faire la reproduction de l'idée pure, comme le prétendent les artistes de l'Allemagne, et M. Fortoul après eux, c'est l'assimiler à une sorte de langage hiéroglyphique, à une traduction froide et stérile de la pensée; de cette traduction à la légende écrite, il n'y a qu'un pas, que d'abstraction en abstraction on aura bientôt franchi.

Avec cette façon de voir, il était encore naturel que M. Fortoul fit dater la décadence de la grande peinture du jour où les peintres de Siennese et Flo-



rence firent descendre leurs figures de ces ciels d'or, qu'il regrette, pour les placer au milieu de fonds possibles et existants. C'est là une conséquence nécessaire de son système. M. Fortoul s'y montre constamment fidèle. S'il n'a que d'amères critiques pour ces peintres qui popularisèrent la peinture, qui, d'un art mystique, réservé à un petit nombre d'initiés, en firent un art réel et humain, il applaudit, en revanche et sans restrictions, à ces essais incomplets de rénovation byzantine que tentent journellement les peintres de l'Allemagne. S'il a des mots d'éloge pour M. Henri Hess, c'est que ce peintre a décoré dans ce style bizarre l'église de *tous les saints*, singulier monument d'une époque érudite et dénuée d'invention, dans l'ensemble duquel M. Klenze s'est appliqué à copier l'art byzantin avec la même exactitude qu'il avait mise à copier l'art antique dans le Valhalla.

Goethe appelle le zénith des arts le passage de la peinture hiératique et conventionnelle des Grecs du Bas-Empire à la peinture imitative des Allemands. Ce mot de Goethe nous paraît résumer assez exactement le livre de M. Fortoul, qui n'a fait que développer, en la complétant, l'idée du philosophe de Weimar. Les preuves ne nous manqueraient pas, si nous voulions établir la justesse de cette assertion. Vingt passages du livre de *l'Art en Allemagne* démontreraient surabondamment que, si M. Fortoul ne s'est point déclaré ouvertement Byzantin, il n'a jamais hésité à

avouer hautement ses prédilections pour les peintres de l'époque de transition qui a précédé la renaissance grecque, vieux maîtres des écoles allemandes ou fresquistes italiens des écoles primitives de Sienne, Florence et Pise. M. Fortoul n'ose peut-être pas se l'avouer, il est certain, néanmoins, qu'il fait partir la décadence de Raphaël, le *premier corrupteur du goût*, si l'on en croit les fanatiques d'une école dont cet écrivain est, il est vrai, l'un des organes les plus modérés. Faut-il s'étonner si, cédant aux mêmes influences, il condamne tout ce qui est postérieur au peintre d'Urbino, s'il accuse de faux brillant et de boursoufflure les artistes de Venise, s'il reproche au Corrège jusqu'à cette grâce enchanteresse, qu'il ne craint pas de qualifier de nignardise et d'afféterie; si, dans la *Communion de saint Jérôme*, le chef-d'œuvre du Dominiquin, il signale des concessions déjà trop fortes faites à la réalité ?

Le défaut commun à la plupart des écrivains français qui se sont occupés de l'Allemagne, c'est l'exaltation trop continue des contemporains. L'enthousiasme de madame de Staël devait trouver des imitateurs. Son livre brillant nous semble le principe de

<sup>1</sup> Ce qui n'est que tendance chez cet écrivain distingué se formule en système chez certains professeurs allemands. Voici l'abrégé de leurs doctrines résumées par l'un d'eux, le peintre Schlotthauer, directeur de l'Académie de Munich : « On développera la réflexion et le sentiment avant tout, mais surtout avant l'imagination et l'adresse ; on sacrifiera donc la couleur et la touche au dessin et à la correction de la forme. Comme

cette réaction du génie du Nord contre le génie du Midi. M. Fortoul, en particulier, a tenté, pour la peinture et les arts, ce que cette femme célèbre avait exécuté pour la littérature et la poésie, la réhabilitation complète de la nationalité allemande. Malheureusement pour le succès de son entreprise, la peinture et la sculpture n'avaient point d'hommes qui pussent être comparés aux Goëthe, aux Schiller, aux Klopstock. Les noms plus ou moins connus qu'il a recueillis, les œuvres plus ou moins parfaites qu'il a décrites ou analysées sont loin d'avoir la valeur qu'il leur attribue. M. Fortoul l'a bien senti, car souvent il a forcé la mesure de l'éloge ou élargi les limites de l'indulgence. Cela est d'autant plus méritoire de sa part, que, pour arriver à cet enthousiasme tolérant, il a dû faire souvent abnégation de tout amour-propre national. Il a dû oublier que ces Allemands, qu'il glorifie si volontiers, ne songent, eux, qu'à déprécier les ouvrages de nos artistes les plus éminents, qu'à rabaisser nos gloires les mieux acquises, et cela non-seulement en ce qui concerne les arts du

application de ce principe, on dessinera d'abord d'après la bosse ; les modèles à imiter seront choisis, de préférence, parmi les fragments de statues antiques de la *première époque grecque*, c'est-à-dire antérieurement à Phidias. Quand l'élève sera sûr de son dessin et que le moment de peindre sera venu, on ne lui donnera à copier que des ouvrages choisis *chez les maîtres antérieurs à Raphaël.* »

Ces systèmes, que, depuis vingt ans, les Allemands professent, avant vingt ans seront usés, même chez nous.

dessin, mais tous les arts en général : la poésie et la littérature, comme la peinture ou la sculpture. Naguère encore, un de leurs artistes qu'on renomme <sup>1</sup> n'a-t-il pas jugé convenable d'exclure absolument la France de son tableau du *Parnasse moderne*? M. H. Schwind n'a pas trouvé qu'un seul Français fût digne d'être placé; je ne dirais pas à côté d'Arioste, de Cervantes, de Shakspeare et de Goëthe, mais de Wieland, Herder et Klopstock.

La patience et la constance allemandes sont depuis longtemps proverbiales. Ces vertus du peuple, exagérées par quelques artistes, transforment en défauts d'éminentes qualités. Nous avons vu tout à l'heure les peintres puristes et naïfs remonter à l'enfance de l'art et se faire Byzantins. Il en est d'autres que des préoccupations fort différentes ont précipités dans les excès d'un autre genre. La vérité matérielle les passionne et les égare, et, pour y arriver, ils ont recours aux procédés les plus étranges et à d'inimaginables recherches. Non contents de fortifier, à l'aide d'études anatomiques, l'apparence extérieure par la réalité cachée, de modifier la forme visible de la peau par celle du muscle qu'elle revêt, la forme sensible du muscle par celle de l'os qu'il recouvre, ils se consacrent dans de vaines applications de l'analyse chimique des diverses parties du

<sup>1</sup> M. H. Schwind, de Vienne.

corps humain à la couleur. Dans le cours du dernier siècle, lorsque le goût des études mathématiques s'était universellement répandu, on a vu les peintres penseurs de l'Allemagne appliquer bizarrement la géométrie et l'algèbre aux arts du dessin. Des théoriciens<sup>1</sup> allèrent même jusqu'à rechercher les propriétés d'une courbe algébrique dont les contours retraceraient les traits d'un visage connu. Ils s'efforcèrent de déterminer des formes par l'analyse algébrique ou par des équations qui, prises ensemble, devaient produire des ressemblances que la stéréométrie mesurerait et décomposerait à l'aide de certaines formules absolues. C'était tenter l'impossible et faire de la science, déjà bien vaine, le plus absurde emploi. De nos jours, on est tombé dans des aberrations analogues. Comme on avait fortifié le dessin par l'analyse anatomique, on a voulu perfectionner le coloris par l'analyse chimique. Mais, quand ces peintres faiseurs d'expériences ont reconnu, après Vauquelin, que les cheveux et la barbe de l'homme contenaient neuf substances différentes, que les cheveux noirs renfermaient une huile noire, les cheveux blonds une huile jaunâtre, et les cheveux blancs une huile incolore; qu'il y avait excès de soufre dans les cheveux des roux, et qu'enfin, les cheveux et la barbe des vieillards devaient leur blancheur à la pré-

<sup>1</sup> Le comte de Lambert, Hudde, etc.

sence du phosphate de magnésie, croient-ils avoir fait des découvertes réellement profitables à l'art et avoir acquis, par cette puérile application des sciences naturelles, la science de la couleur? Ils ont seulement abusé de l'analyse, comme d'autres du calcul et de la pensée.

A la suite de ces considérations critiques, nous devons, maintenant, faire la part de l'éloge. Cette part revient de droit aux peintres qui se sont le plus complètement affranchis de ces influences rétrogrades, aux Schnorr, aux Schadow, aux Schorn, aux Hensel, artistes originaux chacun à sa manière. M. Schnorr n'est pas seulement un artiste de talent, c'est un homme de génie; ses peintures du *Nibelungen* ont quelque chose du caractère grandiose et rude de cette sauvage épopée. La salle *des personnages* est l'une des productions les plus complètes de la peinture moderne. Dans les tableaux où M. Schnorr a représenté ces personnages en action, le peintre n'a peut-être pas été toujours si heureux. Néanmoins la plupart de ces terribles acteurs laissent une impression durable et profonde; car M. Schnorr est, avant tout, un poète dramatique qui manie, à son gré, les deux grands ressorts de l'intérêt, la terreur et la pitié. Le *Christ devant Pilate*, de M. Hensel, est l'un des meilleurs tableaux de sainteté qu'aient produits les peintres de l'Allemagne moderne. Nous sommes, d'autre part, loin d'approuver la sévérité avec laquelle M. For-

toul, si indulgent pour les peintres de la Bavière, juge Schadow et les écoles de Dusseldorf, de Berlin et de Weimar. Quelques-uns des peintres de cette dernière école se distinguent, cependant, par un mélange d'élévation historique et de finesse de pensée assez rare chez les Allemands. Nous citerons, en première ligne, M. Schorn. Son tableau du pape Paul III contemplant le portrait de Luther est peut-être le chef-d'œuvre du genre anecdotique. La figure du pape, absorbé par une sorte de méditation curieuse et fatale, est jetée avec tout le puissant abandon d'un grand maître. Le vieux prêtre placé derrière Paul partage évidemment l'émotion du pontife ; mais il sait mieux la cacher. Un léger froncement de sourcil, d'une admirable profondeur, trahit seul toutes les colères qu'il ressent à la vue du chef de l'hérésie. Le jeune moine, accoudé sur un livre et observant du coin de l'œil l'effet produit, sur le vieux pape, par ce portrait du chef de la nouvelle religion, est également très-finement pensé. Il n'est pas jusqu'à ce Luther en peinture, qui, par la façon dont il est traité, ne quitte le caractère d'un simple accessoire pour intervenir directement dans le drame. La Bible en main, la tête haute et le sourire du mépris sur les lèvres, le téméraire semble braver en face ce pontife impuissant, qui, pour étouffer les éclats de sa voix, lance vainement sur sa tête toutes les foudres du Vatican.

Les statuaires, dans ces dernières années, ont soutenu dignement la lutte avec les peintres ; retenus par la nature même de leur art, qui se prête moins aisément aux caprices archaïques, ils l'emportent certainement sur eux en nouveauté et en originalité. Les *Victoires ailées* et les mille autres compositions de M. Rauch, les frises de Schwanthaler, ses frontons du Walhalla, ses statues des peintres et des sculpteurs pour la glyptothèque de Munich, celles des princes bavarois pour la salle du Trône, sont autant d'œuvres qui témoignent d'une puissance réelle d'invention et d'une grande habileté d'exécution. Trois entreprises capitales ont occupé naguère, avec succès, les principaux statuaires allemands. Ce sont trois statues colossales : la statue équestre du grand Frédéric par Rauch ; celle de la Bavière par Schwanthaler, qui a 50 pieds de haut ; celle, enfin, qui couronne le monument national d'Arminius, par le sculpteur Ernest de Bandel. Cette dernière, haute de 40 pieds, représente l'effigie, en bronze, du vainqueur de Varus. Un monument de 110 pieds d'élévation, de style gothique primitif, sert de base à cette statue, dont la pose est d'une sauvage et triomphante énergie. Ce monument est construit sur une montagne, au milieu de la forêt de Teutoburg, à l'endroit où l'on suppose que les légions romaines furent détruites. Voilà de ces entreprises vraiment dignes d'un grand peuple.



L'architecture, chez les Allemands comme chez nous, pèche surtout par le manque d'invention et de direction. Ou bien on imite sans goût, ou bien on copie, et d'ordinaire on copie mal. On applique l'art antique à contre-sens, faisant du temple grec une église. On dénature l'art gothique en mêlant toutes les époques, comme on a fait, à Paris, dans l'église de Sainte-Clotilde. Mais, en architecture comme en peinture, c'est le style byzantin qui domine. Ce byzantin moderne est pauvre et triste. On imite les marbres précieux avec des stucs, les mosaïques avec des peintures. Les fonds d'or jouissent, surtout, d'une grande vogue. Cette manière de s'exempter de toute recherche de clair-obscur et d'échapper aux lois de la perspective aérienne est fort commode et paraît vouloir gagner, même en France, où les artistes d'un grand talent qui l'ont essayée ont trouvé de nombreux imitateurs.

Ce qui caractérise les architectes, et en général les artistes allemands, c'est la conscience, le soin et l'esprit de suite qu'ils apportent à leurs travaux, conçus toujours avec un certain ensemble. Nous louerons encore le désintéressement des artistes chargés de leur exécution, et la judicieuse munificence des princes qui les ont inspirés ou dirigés. Si quelquefois le goût leur a fait défaut, leur libéralité a toujours été grande<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> C'est ainsi que le roi de Prusse a fait présent à Cornélius d'une belle villa, sur le Thier-Garten.

et la passion de l'art les a souvent animés et soutenus. Aimés des artistes qu'ils traitaient en confrères, ils les ont trouvés moins exigeants, et, quoique fort limités par leurs ressources, ils ont pu tenter de ces entreprises devant lesquelles eussent reculé des souverains plus riches, mais moins bien secondés. Ajoutons que la position sociale des diverses classes de la nation allemande rendait plus facile cette heureuse modération des artistes, qui permet de beaucoup entreprendre, à peu de frais<sup>1</sup>. Étrangers à ces besoins factices, à ces goûts ruineux, qui, ailleurs, font trop souvent dégénérer l'art en spéculation, qui aboutissent inévitablement à la gêne et à l'indigence, et à la plus fatale des ruines, à la ruine du talent, les artistes de Munich et des autres grandes écoles allemandes ont peu de besoins; leur seul luxe, c'est l'étude; leur seule vanité, c'est de se montrer supérieurs à leurs rivaux; l'art, pour eux, n'est pas un

<sup>1</sup> Les frais des constructions du château royal, à Munich, ne dépassent pas, en effet, 2,000,000 de florins ou 4,000,000 de francs. On peut juger, par les détails suivants, extraits de l'ouvrage du comte Raczinsky, des sommes attribuées aux divers travaux de peinture et de sculpture de ce palais :

Gassen.. . . . .	4,300 florins.
Herman. . . . .	4,500
Folz. . . . .	5,500
Kaulbach (salle du trône). . . . .	3,600
Hess. . . . .	7,200
Hiltensperger. . . . .	3,700
Schwanthaler (les deux antichambres). . . . .	7,200
Schnorr (jusqu'en 1835). . . . .	24,750

moyen, mais un but ; s'ils le cultivent, c'est moins pour s'enrichir que pour satisfaire une passion et la faire partager à d'autres. Que leur manque-t-il encore pour arriver à ce rang supérieur auquel ils ont droit ? Une préoccupation moins grande du passé, et plus de souci de la forme <sup>1</sup>.

Les habitants des bords de l'Arend-See, dans la vieille Marche, racontent que, dans les grands jours d'été, à l'heure de midi, quand le soleil brille de tout son éclat, on aperçoit au fond du lac les tourelles, les murailles et le corps entier d'un vaste château qui fut englouti dans les eaux il y a nombre d'années. La tradition ajoute que ce château renferme d'immenses richesses. Des pêcheurs tentés par cet appât voulurent, un jour, s'assurer de la profondeur du lac, afin de voir s'ils pourraient, en plongeant, atteindre

<sup>1</sup> Leurs compositions, souvent ingénieuses, mais toujours trop compliquées, pèchent surtout par l'exécution, qui, à de rares exceptions près, est de la dernière faiblesse. L'aspect de ces grandes fresques, exécutées en détrempe, revêtues d'un vernis siliceux, et dans lesquelles l'artiste s'est volontairement privé de toutes les ressources du clair-obscur, n'est rien moins que séduisant. Ce n'est plus, à proprement parler, de la peinture, c'est de la décoration cherchée, pensée, mais sans ressort et sans effet, et qui ne plaît nullement à l'œil. La persistance avec laquelle leurs artistes les plus en renom tournent leurs regards vers le passé doit les conduire à l'imitation littérale, et les expose à de fréquentes réminiscences. Tels ouvrages de maîtres en renom ressemblent à ces centons de Virgile que nous composions dans nos collèges, sous prétexte de poésie latine. On y retrouve des figures entières, et jusqu'à des groupes empruntés aux maîtres des premières époques italiennes. Il y a donc, à la fois, chez eux, abus de science et abus de mémoire.

jusqu'à ce château. Ils firent descendre une corde, et, lorsqu'ils la retirèrent, ils trouvèrent un billet qui y était attaché ; ils ouvrirent ce billet, et lurent ces mots : « Renoncez à votre folle entreprise, sans quoi vous aurez le même sort que les habitants de ce château. »

Lorsque les peintres archaïques allemands et les disciples qu'ils ont recrutés, même de ce côté du Rhin, redescendent si témérairement vers le passé et les premières époques de la peinture, vers ces trésors de l'art enfouis sous plusieurs siècles, ils font comme ces pêcheurs de l'Arend-See : ils pourront peut-être ravir quelques richesses au vieux manoir englouti ; ils ne pourraient pas le relever de ses ruines. La critique doit remplacer, auprès de ces téméraires, la main inconnue qui attache à la sonde l'avertissement prophétique. Au lieu de les inviter à plonger dans le passé, elle doit leur indiquer l'avenir. C'est de ce côté, vers un but nouveau, que tous leurs efforts doivent tendre ; si, au lieu de les détourner d'une route funeste, elle les y poussait aveuglément, des voix solitaires et désintéressées s'élèveraient, sans doute, du milieu de la foule et proclameraient tout le néant de leurs tentatives ; elles leur répéteraient sans se lasser : Renoncez à votre entreprise, car tous vos efforts seront vains ; l'oubli vous dévorera comme il a dévoré vos devanciers.

## VI.

L'ART EN ESPAGNE. LA GALERIE DU MARÉCHAL  
SOULT.

L'art espagnol, qui n'a brillé de tout son éclat que dans le courant du xvii<sup>e</sup> siècle, est le produit d'une heureuse combinaison du génie italien et des procédés flamands. Ce produit, modifié par les influences locales, acquit, de prime abord, un cachet d'originalité assez singulier. Pompeux et familier comme la langue et la littérature espagnoles, éclatant et fécond comme elles, comme elles il semble n'avoir brillé que d'une splendeur éphémère. Toutefois ce mode brillant subsiste encore aujourd'hui; MM. Vicente Lopez et Dominiquez Becquer, restés fidèles aux traditions de l'ancienne école espagnole, et M. Diaz, à la fois plus corrégien et plus moderne, semblent avoir hérité de cette fière et riche palette, qui, dans le xvii<sup>e</sup> siècle, a produit de si admirables chefs-d'œuvre.

Pendant près d'un demi-siècle, Paris a possédé la

collection de tableaux espagnols la plus complète qui ait jamais existé ; nous voulons parler de la galerie du maréchal Soult. Cette réunion de morceaux d'élite, qui avait toute l'importance d'un musée, et que, grâce à la libéralité de son illustre possesseur, la France s'était accoutumée à considérer comme une collection nationale, s'est trouvée disséminée par la force des choses. Les pages qui suivent ont à la fois pour objet de constater l'existence actuelle et de conserver le souvenir de ces chefs-d'œuvre aujourd'hui dispersés dans toute l'Europe, et de résumer, en les examinant et en les étudiant, l'histoire de l'art espagnol à ses plus belles époques.

Jamais collection transportée hors du sol national n'a caractérisé au même degré une école étrangère, et n'a permis de mieux apprécier le talent varié des grands artistes qui l'ont illustrée. Le génie de l'Espagne était là tout entier avec son ardent et sombre ascétisme, ses croyances passionnées, ses aspirations extatiques et ses sublimes et immatérielles glorifications. Il suffisait d'un coup d'œil jeté sur ces compositions de styles si distincts pour comprendre que le premier mobile de leurs auteurs était la foi. Combien, parmi eux, ont peint sous la robe du moine ! combien, à l'exemple de Luis de Vargas et de Vincent Joanès, n'ont pris le pinceau qu'après s'être préparés au travail par le jeûne et la communion ! La religion, pour eux, était le principe et le but ;

pour eux, peindre, c'était glorifier le Créateur, c'était prier.

En Espagne comme en Italie, l'art moderne s'est développé à l'ombre du sanctuaire ; seulement, si, chez les Italiens, la tradition remonte aux peintures des catacombes et aux mosaïques des premières basiliques chrétiennes, chez les Espagnols, par suite de l'invasion sarrasine, elle se trouve interrompue à partir du VII<sup>e</sup> siècle. Refoulés dans les montagnes des Asturies et dans les provinces de la marche d'Espagne, au nord de l'Èbre, les chrétiens emportèrent, sans doute, dans leurs retraites, les images consacrées par le culte ; ce n'est, toutefois, que par voie de conjecture que l'on pourrait considérer comme la reproduction de ces saintes images les compositions informes dont Raymond Torrente et Michel Fort, ces peintres aragonais qui florissaient de 1300 à 1350, et Renaud de Ortiga et Pierre d'Aponte, leurs continuateurs dans le XV<sup>e</sup> siècle, couvrirent les murailles des églises de Saragosse et des couvents de l'Aragon. C'est de même à titre de raretés, et nullement comme des œuvres comparables aux peintures des Cimabué et des Giotto, qu'on peut citer les grossières ébauches d'un Fernand Gonzalès et les rétables de Juan Alfon, qui peignaient, à Tolède, au commencement du XV<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que plus tard (1483-1488-1497) qu'on rencontre de vrais peintres : Pierre Berruguete, Antoine del Rincon et San-

toz Cruz, qui décorent les églises de Tolède. De 1500 à 1550 apparaissent Moralès, surnommé *el divino*, et le Flamand Pedro Campana; mais les œuvres authentiques de ces artistes sont extrêmement rares, et furent peu encouragées. Les historiens de la peinture espagnole nous apprennent, en effet, que, vers la fin de sa vie, Moralès était arrivé à un tel degré de misère, que, en 1581, le roi Philippe II l'ayant rencontré et lui ayant dit : — Te voilà bien vieux, Moralès? — Oui, sire, et bien pauvre, repartit l'artiste. — Le roi, touché de cette réponse, lui accorda une pension de 300 ducats.

François de Hollande, architecte, enlumineur et chroniqueur assez naïf, qui travaillait vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, et avec lequel nous avons déjà fait connaissance à l'occasion de Michel-Ange, disait donc, avec raison, que, si quelque chose obscurcissait la gloire de l'Espagne et du Portugal, c'est que dans ces pays la peinture n'était ni cultivée avec succès ni honorée, et il nous rapporte les conversations qu'il avait eues, à ce sujet, avec Michel-Ange pendant son séjour à Rome. « Je sais qu'en Espagne on n'est pas si généreux pour la peinture qu'en Italie. Habitué à recevoir une faible rémunération de vos travaux, vous devez être étonné des grandes récompenses qu'on accorde ici aux peintres, lui disait Michel-Ange; vous verrez partout les Espagnols, faisant parade de beaux sentiments, s'extasier devant des tableaux, et les por-



ter aux nues par leurs éloges ; puis, si vous les pressez, ils n'ont pas le courage de commander le plus petit ouvrage ni de le payer..... Vous, maître François de Hollande, si vous espérez vous distinguer par l'art de la peinture en Espagne ou en Portugal, je puis dire que vous vous bercez d'une espérance trompeuse, et, si vous m'en croyiez, vous devriez vivre plutôt en France ou en Italie, où le talent est honoré, et la haute peinture très-estimée. » Michel-Ange revient plusieurs fois sur ce sujet, et maître François de Hollande avoue qu'il ne peut trop le contredire.

C'est en 1548 que Michel-Ange s'exprimait ainsi ; quelques années encore, et ce jugement rigoureux du grand artiste italien allait recevoir un éclatant démenti. A l'exemple de François de Hollande, plus d'un peintre de la Péninsule, et dans le nombre nous citerons Vincent Joanès, Berruguete, Vergara, Valdeviva, Gaspard Becerra, Fernandez de Navarette, avait suivi les armées espagnoles qui dominaient en Italie, et avait étudié sous les maîtres illustres dont le talent était alors dans toute sa puissance. D'autre part, les chefs-d'œuvre des écoles italiennes et flamandes, acquis à grands frais, décoraient les palais des rois d'Espagne. Nous ne devons donc pas être surpris si, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, un art tout nouveau, d'un éclat et d'une puissance incomparables, fait subitement explosion sur cette terre ingrate jusqu'alors, et si les trois grandes écoles de Valence, de

Séville et de Madrid succèdent à la rude et vieille école de Tolède. Cette période fut aussi courte que brillante ; elle est renfermée dans l'espace d'un peu plus d'un siècle, de 1560, époque du retour d'Italie de Fernandez de Navarrete, ce muet, homme de génie, à 1682, année de la mort de Murillo.

La collection du maréchal Soult avait, comme nous l'avons dit, toute l'importance d'un musée. Elle comprenait de nombreux morceaux des principaux maîtres des trois grandes écoles espagnoles. Les peintres primitifs y étaient représentés par Luis de Vargas, Vincent Joanès et Moralès. D'énergiques compositions de Sanchez Coello, de Roelas et de Fernandez de Navarrete indiquaient le passage de ces vieilles écoles à la grande et belle époque de l'art, illustrée par les Murillo, les Ribeira, les Zurbarran et les Alonzo Cano. Quinze compositions de Murillo, parmi lesquelles plusieurs chefs-d'œuvre et un morceau d'une inappréciable valeur, cette merveilleuse Conception de la Vierge ; quatre Ribeira du meilleur faire et du meilleur temps de ce maître, vingt Zurbarran, sept Alonzo Cano, et de nombreuses compositions des deux Herrera, de Pacheco et de Ribalta, résumaient, d'une manière assez complète, cette magnifique période de l'art à son apogée. Puis venaient les élèves de prédilection et les brillants imitateurs des maîtres : Parèja, l'élève de Velasquez ; Sébastien Gomez, le maître, élève de Murillo ; Ayala, l'élève de Ri-

beira ; Menezes Ozorio, Lano y Valdo, Solis, Valdez Leal, Tobar, Antolinez, qui tous se distinguent par des qualités précieuses et originales, et dont le plus grand tort fut d'arriver les derniers, quand la moisson était faite, et qu'il ne restait plus qu'à glaner dans le champ de l'art.

Décrire ou analyser tant d'œuvres si diverses serait impossible ; nous nous bornerons donc à un rapide examen des plus importantes et des plus intéressantes de ces compositions.

La *Voie des douleurs*, de Louis de Moralès, surnommé le *divin Moralès*, est la première en date, et je dois ajouter l'un des plus remarquables ouvrages de ce grand maître. Est-ce le même tableau que Philippe II fit placer chez les Hiéronymites de Madrid, qui s'appelait aussi la *Voie des douleurs*, et qui était considéré comme le chef-d'œuvre de Moralès ? Il ne nous a pas été possible de nous en assurer. Toujours est-il que ce morceau est fort remarquable. La *Voie des douleurs* est bien nommée ; c'est l'expression la plus poignante et la plus pathétique de la douleur. La Vierge, appuyée contre la croix, soutient d'une main la tête de son fils, qui vient de succomber à l'excès de ses souffrances ; les yeux, à demi fermés, sont éteints et vides, et les lèvres violacées. La couronne a laissé sur le front du Christ quelques-unes de ses épines qui ont pénétré le plus profondément et qu'on entrevoit sous la peau. Des gouttes de sang

se sont figées le long des tempes et sur le front. C'est la mort dans toute son horreur, la mort après la longue agonie de la passion et le supplice de la croix. Les figures de la Vierge, de la Madeleine et de saint Jean contrastent admirablement avec la face livide et émaciée du Christ. Tous gémissent, tous pleurent, tous contemplent le corps inanimé du divin Sauveur avec une expression de regret et de suprême douleur, mais de douleur résignée et qui ne va pas jusqu'au doute.

Un *Ecce homo*, de Vincent Joanès, le coryphée de l'école de Valence, se rapproche beaucoup plus des maîtres primitifs que de la *Voie des douleurs* de Morralès, dont certaines parties, la barbe par exemple, semblent avoir été traitées par Albert Durer. Vincent Joanès avait étudié les premiers maîtres de l'école romaine. Palomino le déclare l'égal de Raphaël, contre lequel il a tenté parfois une lutte courageuse, mais inégale, comme, par exemple, dans le tableau qu'on voit au musée de Madrid, et qui n'est qu'une imitation éloignée du fameux Spasimo du peintre d'Urbino. La touche de Vincent Joanès a quelque chose de plus heurté que celle des maîtres qui l'ont précédé, et son coloris ne manque ni de vigueur ni d'éclat. Sa manière fait pressentir les puissants et moelleux empâtements de Murillo.

Un des tableaux les plus extraordinaires de la galerie du maréchal Soult était l'*Abraham devant les anges* de Fernandez de Navarrete, et *Mudo*, le fameux

Muet. Ce peintre, qui visita l'Italie vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle et qui a étudié sous Titien, a su, néanmoins, rester original. Son style, à la fois simple et grand, a quelque chose de la sublime familiarité des romanceros. Son coloris, où les procédés vénitiens de Tintoret et de Titien se combinent avec l'austère simplicité des vieux maîtres nationaux, a une sorte de rude et fantastique énergie, qui fait de cet artiste un peintre tout à fait à part. Son tableau d'*Abraham devant les anges* est l'un de ses ouvrages les plus importants et les plus renommés. Abraham vient de reconnaître les trois divins messagers ; il s'est jeté à leurs pieds, et c'est en suppliant qu'il leur offre l'hospitalité. Sara, placée en arrière d'Abraham, à l'entrée de sa maison, les considère avec un naïf étonnement et n'ose joindre sa voix à celle de son époux. Les trois anges sont debout, vêtus de tuniques de couleurs semblables ; leur belle stature, leur attitude si noble et la douce majesté de leurs regards annoncent des êtres plus qu'humains. Il n'est pas jusqu'aux lueurs mystérieuses de ce jour douteux qui enveloppe les personnages qui ne donnent à cette composition un caractère surnaturel. On a comparé Fernandez de Navarrete au Caravagge. Il possède l'énergie de ce maître ; mais son style a une tout autre élévation. Palomino l'appelle le Titien espagnol, et il y a, sans nul doute, une certaine analogie entre Navarrete et l'auteur du Martyre de saint Pierre et

des disciples d'Émaüs. Mais il y a aussi, dans ces anges, une réminiscence des plus directes du *Christ* de Léonard de Vinci. Un historien de la peinture espagnole nous apprend que, le 31 août 1576, le roi Philippe II fit compter à Fernandez de Navarette 500 ducats d'or pour ce tableau d'Abraham devant les anges. Navarette le peignit trois ans avant sa mort, qui eut lieu en 1579.

Un des tableaux de cet artiste représente un jeune homme d'une physionomie rude et triste, à la chevelure épaisse et crépue. Ses lèvres sont ombragées d'une légère moustache, son regard est fixe, plein d'un feu sombre, et une petite taie couvre en partie la prunelle gauche. C'est le portrait de Fernandez de Navarette, peint par lui-même. Cette peinture est d'une extrême franchise et dénote un pinceau exercé ; elle diffère singulièrement des grandes compositions du même artiste, où sont prodigués les teintes rompues et les glacis vénitiens, et rappelle l'exécution des scènes familières de Murillo et de Velasquez, que Fernandez de Navarette a devancés de plus d'un demi-siècle.

La manière de Sanchez Coello, contemporain de Fernandez de Navarette et le peintre favori du roi Philippe II, diffère essentiellement de celle du fameux *Mudo* ; elle est plus franche, plus heurtée, et l'empâtement est plus solide. Le tableau de Sanchez Coello, qu'on voyait dans la galerie du maréchal et qui repré-

sente *saint Paul ermite et saint Antoine dans le désert*, a été peint, en 1582, pour le monastère de l'Escorial, sous les ordres du roi. C'est une composition bizarre et sévère. Les deux anachorètes, assis au pied d'un palmier, contemplant avec un religieux étonnement le corbeau qui leur apporte un pain que Dieu leur envoie. Saint Paul, que les jeûnes et les mortifications ont presque réduit à l'état de squelette, est couvert de quelques lambeaux de vieilles nattes ; saint Antoine est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau brun, et tient à la main son bâton de pèlerin. On retrouve, dans ce tableau, la sauvage énergie de la vieille école, et la liberté d'exécution et les ressources d'empâtement des artistes de l'âge suivant s'y laissent entrevoir. Ce peintre est l'un des précurseurs de Ribeira, qui venait de naître en 1588, deux ans avant la mort de Sanchez Coello.

Nous ne décrivons pas les compositions de ce maître si connu, qui faisaient partie de la collection du maréchal Soult, et qui étaient au nombre de sept. Quatre d'entre elles, la *Délivrance de saint Pierre*, le *saint Sébastien secouru par sainte Irène*, le *Portement de croix* et la *sainte Famille*, peuvent être rangées au nombre de ses meilleurs ouvrages. Les deux premiers tableaux sont dans la manière vigoureuse du maître et rappellent les violents effets du Caravage. La *sainte Famille* est exécutée dans un tout autre système et doit être de l'époque où Ribeira, séduit par la sua-

vité du coloris de Corrège, dont il avait pu étudier les ouvrages dans le séjour qu'il fit à Parme, modifia son style, qu'il s'efforça d'adoucir et de rendre plus châtié. Ribeira, dans cette sainte famille, s'est refusé ces brusques contrastes d'ombre et de lumière qui lui sont familiers, et auxquels ses compositions doivent leur effet si puissant. Les chairs sont en pleine lumière; les demi-teintes et les ombres sont transparentes et dorées, et cependant les figures ont un merveilleux relief, qu'elles doivent à une solidité de ton et à une richesse d'empâtement qu'on ne peut trop admirer.

Plusieurs compositions de Jean de las Roelas, de Jean Joanès fils, de Vincent Joanès, de François Pacheco, d'Herrera le vieux et de Ribalta comblent, avec les Ribeira, l'intervalle qui sépare l'ancienne école de l'école du xvii<sup>e</sup> siècle. La *Cène* de Ribalta, un des meilleurs peintres de l'école de Valence, doit être l'une des premières pensées du tableau qu'il exécuta dans cette ville pour le maître-autel du collège du *Corpus Christi*. C'est une charmante composition, pleine de mouvement, d'un coloris plus riche et plus varié que savant, et qui rappelle les meilleures esquisses des grands maîtres italiens. Le désespoir de saint Jean, en apprenant la trahison dont Jésus va être victime, est on ne peut plus heureusement exprimé; il cache son visage dans le sein du maître qu'il chérit. Cette idée part d'une âme tendre, et



en effet c'est à l'amour que Ribalta a dû son talent et ses succès.

Le saint Basile d'Herrera le vieux ne présente aucune de ces réminiscences italiennes. C'est une œuvre tout à fait espagnole, dans laquelle on retrouve ce style rude et majestueux et cette férocité d'exécution qui ont rendu ce maître fameux entre tous ces artistes énergiques qu'a produits l'Espagne. Herrera, au moment de la composition, était saisi d'un véritable enthousiasme et poussait la fougue jusqu'à la fureur. Ses élèves redoutaient de l'approcher, tandis que, armé de balais en guise de brosses et se faisant aider de sa servante, il jetait la couleur sur sa toile, remplissant au hasard ceux des contours des figures qu'il traçait au moyen de joncs. Bien que d'une puissance de relief sans égale, le saint Basile paraît exécuté plus sagement. L'archevêque de Césarée, la mitre en tête, est assis au centre de la composition et dicte, avec gravité, les inspirations qu'il reçoit de l'Esprit d'en haut à une réunion de saints personnages et de simples moines. Saint Dominique et saint Pierre Dominicain, l'évêque d'Osma, un des premiers inquisiteurs, saint Bernard, abbé de Citeaux, sont au nombre de ceux qui transcrivent ses paroles avec un religieux empressement. Ce qui distingue cette composition d'Herrera le vieux, c'est un grand sentiment de la réalité. Rien n'est accordé au contraste des repoussoirs au charlatanisme de l'effet ; mais aussi rien

de trivial ou de faux ; c'est la vérité avec toute sa noblesse et toute sa clarté. Nous recommandons l'étude de ce tableau à nos peintres naturalistes.

Il suffit, au reste, d'un coup d'œil jeté sur toutes ces splendides et énergiques compositions pour être convaincu que c'est bien à tort que l'on a porté contre l'école espagnole l'accusation de matérialisme. Les moyens sont humains, sans doute ; mais le but est toujours élevé et *spirituel*. A de rares exceptions près, ses peintres les plus féconds et les plus amoureux de la nature ont tous consacré leurs pinceaux au service d'une *idée*, qu'ils expriment de mille manières et où ils puisent l'inspiration de leurs chefs-d'œuvre les plus sublimes : l'idée religieuse. Cette influence profonde et irrésistible que, sous Charles-Quint et Philippe II, la religion exerçait sur la politique, dont le domaine n'est que de ce monde, devait naturellement s'étendre aux beaux-arts, qui, de tout temps, ont été le mode d'expression le plus populaire du sentiment religieux. Le paganisme avait peuplé ses sanctuaires magnifiques des statues de ses dieux et de ses déesses. Le catholicisme couvrit les murs des églises et des couvents de ces saintes images qui les revêtent encore. En Espagne, où la foi était bien autrement vive qu'en Italie, en Allemagne, en France ou dans les Flandres, cette application de l'art devait être nécessairement exclusive. Il fut un temps où l'artiste qui se fût laissé aller aux aimables caprices des

Italiens, et qui, à l'instar des Raphaël, des Titien et des Corrège, eût emprunté à la Fable et au paganisme le sujet de ses compositions, au lieu d'admirateurs eût rencontré des critiques ombrageux, peut-être des juges. L'art espagnol est donc religieux avant tout ; ces vieux peintres des premières époques sont d'excellents croyants. Ce n'est que plus tard, au moment de la grande explosion du xvii<sup>e</sup> siècle, quand les influences étrangères dominent, que le pinceau de l'artiste s'émancipe et se permet de profanes libertés. Mais alors encore, sous Velasquez et Murillo comme sous les maîtres de Tolède et de Valence, le fond de l'école reste dévoué au triomphe du dogme ; sans doute, pour honorer le ciel, elle se permet parfois de singuliers écarts et emprunte beaucoup trop à la terre. Toutefois, son horreur des abstractions est fort éloigné du matérialisme des écoles contemporaines, et son naturalisme n'a rien d'humain. Elle ne se sert pas de la nature pour exalter la nature, elle ne s'en sert que comme Moïse et les prophètes se sont servis de la création, pour faire comprendre toute la puissance du Créateur, le glorifier et le faire aimer.

Zurbaran, contemporain de Ribeira et d'Herrera le vieux, est peut-être, de tous les peintres de la grande période, le plus franchement espagnol. Zurbaran, comme Giotto, était fils de campagnards du village de Fuente de Cantos, en Estramadure. Comme il montrait d'étonnantes dispositions pour la peinture,

ses parents le firent entrer dans l'atelier du clerc Roelas, peintre de Séville d'une grande fécondité et qui jouissait alors de la vogue. Zurbaran fit de rapides progrès à son école et s'adonna surtout à l'étude des étoffes et des draperies. Zurbaran ne fit pas le voyage d'Italie, et si, comme on l'assure, il a copié plusieurs tableaux de Caravage, sa manière ne se rapproche en rien de celle de ce maître, et c'est à tort qu'on l'a quelquefois surnommé le Caravage espagnol. Son style, vigoureux et simple, est exempt de la fougue un peu apprêtée de l'artiste italien et de sa recherche d'effet. Zurbaran est un de ces peintres vraiment religieux dont nous parlions tout à l'heure. Il ne s'est jamais laissé aller, comme Velasquez, Murillo et Ribeira, ses contemporains, à retracer des scènes franchement populaires, et le petit nombre de compositions profanes qu'il a exécutées l'ont été sur l'ordre du roi, qui lui commanda, pour le Retiro, *les travaux d'Hercule*. C'est dans la grotte du cénobite ou dans la cellule du moine qu'il s'établit de préférence. Nul artiste n'a su exprimer, comme lui, les austérités de la vie claustrale; nul n'a su draper, comme lui, la chape de l'archidiacre, l'aube ou le surplis du prêtre, et dérouler, avec une majesté plus terrible, les bruns replis de la robe du moine ou du manteau de l'anachorète. La collection du maréchal Soult comprenait vingt tableaux de Zurbaran, parmi lesquels dix à douze étaient du plus beau et du plus

grand faire de ce maître. C'est cinq fois plus que les musées de Madrid n'en possèdent. Plusieurs de ces tableaux, acquis lors de la sécularisation des couvents espagnols, faisaient partie de la série de compositions commandées, par le marquis de Malagon, pour le cloître des pères de la Merci chaussés de Séville; ils représentaient l'histoire de saint Pierre de Nolasque. Deux tableaux de cette série, l'*Apparition de saint Pierre, apôtre, à saint Pierre de Nolasque*, et le *Songe de saint Pierre de Nolasque*, à qui un ange indique le chemin de Jérusalem, sont, aujourd'hui, au musée de Madrid. Un Martyre de saint Pierre, de la même série, faisait partie de la collection de M. Aguado. Les tableaux du maréchal Soult appartenant à la même collection étaient au nombre de trois. L'un nous montre saint Pierre de Nolasque siégeant au milieu du chapitre de Barcelonne, un autre les *Funérailles d'un évêque*, le troisième, le *Miracle du crucifix*. Les *Funérailles d'un évêque* sont une composition dans le genre terrible. C'est l'image de la mort avec sa froide immobilité, les regrets qu'elle inspire, le recueillement dont on l'entoure, les hommages suprêmes qu'on leur rend. Le *Miracle du crucifix* est peut-être le meilleur des tableaux de Zurbaran. La composition est des plus simples. Un frère franciscain, debout dans sa cellule, vêtu de la robe grise de l'ordre, soulève un rideau, découvre un crucifix, où Jésus est représenté mourant sur la croix.

et le montre à plusieurs saints personnages qui l'accompagnent. Un fauteuil, une table, quelques rayons chargés de livres recouverts de parchemin, tel est l'ameublement de la cellule. Le calme de ces personnages, la foi qui anime leurs regards, l'austère simplicité de leurs vêtements rappellent les meilleures compositions de Lesueur, avec lequel Zurbaran a plus d'un point de ressemblance, et qu'il surpasse, cette fois, en vigueur. Quel est, maintenant, le sujet de cette composition? Est-ce bien l'animation miraculeuse du crucifix, ou ne serait-ce pas plutôt la traduction peinte de cette action du prédicateur que l'on félicitait sur son éloquence, et qui montre le crucifix en disant : Je ne suis qu'une voix ; c'est Jésus seul qui m'a inspiré.

La Communion d'un saint, saint Antoine, anachorète, errant dans le désert, accompagné d'un porc noir, et saint Laurent, revêtu de ses habits sacerdotaux et s'appuyant sur le gril, instrument de son martyre, sont trois compositions du style le plus grand et le plus fier. L'exécution de la chape de l'archidiacre saint Laurent est merveilleuse. Quilliet nous apprend que Zurbaran avait peint ces tableaux de saint Laurent et de saint Antoine pour le couvent des Mercenaires déchaussés, et les cite, avec raison, comme étant au nombre des compositions les plus remarquables de ce maître.

Le tableau où Zurbaran a représenté saint Romain

et saint Barulas est digne des précédents ouvrages. L'artiste, en représentant saint Romain exorciste de l'église de Césarée, semble s'être proposé d'exprimer ce paroxysme de l'inspiration religieuse qu'on appelle *l'extase*. Le saint martyr, dont toute la physionomie respire le plus ardent enthousiasme, est vêtu d'une large chape brochée d'or et d'argent; il porte, d'une main, un missel, et de l'autre montre sa langue, arrachée par les ordres de Dioclétien.

Une série de compositions moins importantes, mais de cette facture libre et savante qui caractérise le grand artiste, nous montre son talent sous ses faces les plus variées. Nous signalerons, comme les deux points les plus extrêmes, le *Chartreux contemplant une tête de mort*, et l'*Ange Gabriel*. Le chartreux a, sans doute, été peint dans la chartreuse de Xérès, lorsque, vers 1633, Zurbaran exécuta les peintures qui la décorent, et qu'il serait curieux de pouvoir examiner à côté des tableaux de Lesueur. C'est une étude de petite dimension, qui représente un moine vêtu de blanc, les yeux fixés sur une tête de mort qu'il tient entre ses mains. Son capuchon, à demi abaissé, porte une ombre vigoureuse sur son visage, incliné vers la tête de mort, et qu'on ne fait qu'entrevoir. La lumière qui vient d'en haut dessine nettement les plis de son ample robe blanche. Rien de plus simple, comme on voit, mais aussi rien de plus énergique et de plus profondément triste que cette

peinture monochrome. C'est l'idéalisation du chartreux, ce mort vivant dont la cellule est un cercueil, et qu'un blanc suaire enveloppe. L'*Ange Gabriel*, au contraire, c'est l'emblème le plus consolant de la vie à venir, de l'existence immatérielle, de la céleste béatitude. Zurbaran l'a représenté sous la figure d'un adolescent dont le gracieux visage est encadré de longs cheveux d'un blond doré. Ses beaux yeux sont levés au ciel. Il s'avance allégrement à travers un riant paysage, portant sur l'épaule une petite baguette, sur laquelle il n'a nul besoin de s'appuyer. Sa tunique rose est relevée; le blanc surplis qui la recouvre à demi, comme une sorte de péplum, est retenu par des agrafes d'or, et forme les plis les plus heureux. Raphaël n'aurait pas désavoué cette figure pleine d'une gracieuse majesté; il eût, sans doute, adouci quelques aspérités de la touche un peu sèche par endroits, mais peut-être aux dépens de la fraîcheur et de la solidité du coloris, qui a tout l'éclat d'une peinture vénitienne.

Dix autres toiles de moyenne dimension sont exécutées dans le même système facile, brillant et vigoureux; elles nous offrent les images en pied et de proportion demi-nature de saints et de saintes portant les attributs de leur martyre. Sainte Euphémie tenant la scie sous laquelle elle a péri; sainte Apolline portant la tenaille qui serre entre ses branches une dent arrachée; sainte Ursule soutenant la lance avec la-



quelle les Huns la percèrent, ainsi que ses compagnes ; sainte Agathe et sainte Lucie portant, chacune sur un plat, l'une ses mamelles coupées, l'autre ses yeux arrachés. Viennent ensuite saint Blaise, la mitre en tête, la crosse à la main et dans ses vêtements pontificaux, et plusieurs saints et saintes inconnus, parmi lesquels on distingue un guerrier espagnol tenant en main le bâton de commandement, et dont le costume présente la plus curieuse étude.

Zurbaran, dans toutes ces compositions, semble s'être attaché à montrer que, lui aussi, connaissait toutes les ressources d'une riche palette. Il a revêtu des plus riches costumes ces saints et ces saintes qu'il glorifie. Les brocarts d'or et d'argent, les soies rouges, bleues, roses ou jonquilles, les tissus brodés de pierres et de pierreries frangées d'or et retenues par des agrafes précieuses sont prodigués dans chacune de ces peintures, sans que l'éclat de ces riches étoffes nuise en rien à l'harmonie du coloris, sans que leur épaisseur et leur solidité altèrent en rien ce jet facile et grandiose des draperies qui caractérise son talent et qui le distingue entre tous les maîtres.

La collection du maréchal Soult ne comprenait aucun Velasquez. Ce grand peintre, le plus positif et le plus profane des artistes espagnols, a peu travaillé pour les couvents et les églises, et, comme nous l'avons dit, la plupart des tableaux que nous avons sous les yeux avaient été acquis lors de la sécularisation

des établissements religieux, ou ont été offerts au maréchal par les membres des corporations dont, au milieu des horreurs de la guerre, il avait protégé l'existence ou la propriété. C'est ainsi que le beau tableau de la Nativité de la Vierge de Murillo lui fut offert par le chapitre de Séville.

Si quelque chose peut faire oublier l'absence des Velasquez, c'est le nombre et l'excellence des Murillo. Dix-huit de ses tableaux faisaient partie de la galerie, et dans le nombre on comptait plusieurs chefs-d'œuvre et peut-être son meilleur ouvrage : nous voulons parler de cette resplendissante *Conception*, qui attire le regard, le charme et le captive. Pour nous, l'excellence de ce morceau résulte moins encore de son élévation que de certaines qualités humaines et vivantes qu'aucun peintre ne possède au même degré que Murillo, et que les écoles archaïques ou ascétiques ont toujours ignorées. Cet heureux mélange de l'immatériel et du réel compose, pour nous, un idéal bien autrement touchant que les froides abstractions des écoles germaniques ou les pauvretés des peintres primitifs. Ce que Murillo a voulu nous montrer, c'est la Vierge qui conçoit, la Vierge qui doit être mère, mère d'un Dieu ! Debout et le pied posé sur le croissant symbolique, la bienheureuse Marie est soutenue par de légers nuages, parmi lesquels se jouent des groupes d'anges et de chérubins. Le Saint-Esprit, qui la pénètre et la ra-

vit, fait tressaillir son beau corps ; dans son extase, elle joint les mains sur sa poitrine et incline la tête sur l'épaule gauche. Ses longs cheveux noirs se sont dénoués et se répandent gracieusement sur ses épaules. Ses yeux, d'une incomparable douceur, levés vers le ciel, expriment les ineffables voluptés qui accompagnent la conception d'un Dieu. Tout délicat que soit le sujet, la vue de ce beau tableau n'éveille aucune de ces terrestres convoitises que font naître la *Madeleine* du Corrège, méditant dans le désert, ou l'extase voluptueuse de la *sainte Thérèse* du Bernin. Le coloris est ici admirablement approprié à la pensée. La Vierge, vêtue d'une robe blanche, dont une écharpe d'un bleu puissant et léger fait ressortir l'éclat, est comme enveloppée d'une atmosphère transparente et dorée, empruntée au ciel, au milieu de laquelle les anges et les chérubins s'agitent comme dans un élément qui leur est propre. La lumière rayonne de leurs yeux, se joue sur leurs membres souples et soyeux, et semble émaner de chacun des points de cette toile éblouissante, sans dissonance, sans que rien n'altère la solidité de ton de chaque objet point dans la pâte la plus puissante, et que, par endroits seulement, l'artiste a légèrement surglacé à la vénitienne. Ce chef-d'œuvre, comme on sait, appartient aujourd'hui au musée du Louvre.

Une *Glorification* ou plutôt une *Assomption de la Vierge* de Murillo se rapproche de la *Conception* par

ces qualités, qui n'appartiennent qu'au grand artiste de Séville. Cette fois, la Vierge est mère et tient son fils dans ses bras. Des anges la soutiennent et la contemplent avec ravissement. Malheureusement ce tableau a souffert une cruelle mutilation : la tête de la Vierge et l'enfant Jésus ont été détachés par d'adroits voleurs, et il a fallu faire remplir cette lacune par une main étrangère. Les groupes d'anges, restés intacts et d'une exécution si exquise, font regretter plus vivement encore la partie enlevée.

*L'Abraham devant les anges, l'Enfant prodigue, le Paralytique et le saint Pierre aux Liens* égalaient la *Conception*. Le *saint Pierre aux Liens* est un chef-d'œuvre d'énergie. Le saint, réveillé, dans sa prison, par l'ange qui brise ses chaînes, se soulève et paraît frappé d'étonnement. Le céleste messager a apporté avec lui une sorte d'atmosphère lumineuse, et c'est de son corps, dessiné avec la grâce et la légèreté vraiment divines que Murillo sait donner à ces nobles créatures, que rayonne la lumière qui éclaire le tableau ; mais ce qui est plus frappant encore que ces recherches de clair-obscur, c'est l'aisance admirable avec laquelle l'artiste a traité toutes les parties de son œuvre. Jamais sa touche ne s'est montrée plus osée, et en même temps plus suave ; étudiez la façon dont est peint le corps de l'ange, et jetez ensuite un coup d'œil sur la tête du saint et sur ses jambes nues : avec un seul coup de pinceau dans

la joue, Murillo dessine la forme et accuse l'âge du personnage; le pied droit et la jambe, modelés dans la pâte, au moyen d'une large et unique teinte où le ton est frappé juste et de quelques touches qui dénotent une science souveraine, semblent sortir de la toile. On peut comparer ces touches puissantes du pied du *saint Pierre* aux traits de plume de la fameuse main de Michel-Ange.

La *Fuite en Égypte*, la *Naissance de la Vierge* et le *Miracle de San Diego* sont trois tableaux dans le style familier de Murillo. La *Fuite en Égypte*, tableau de sa première manière, offre à la fois des réminiscences du Corrège et de Ribeira. La Vierge, assise sur un âne que conduit saint Joseph, traverse, de nuit, une contrée désolée. Marie, penchée sur l'enfant Jésus, qu'elle regarde avec une sollicitude maternelle, et la figure de l'enfant, d'où émane la lumière qui éclaire la composition, rappellent l'effet de la *Nuit* du Corrège. Le saint Joseph, rude campagnard chaussé de la sandale espagnole, la tête couverte d'un feutre à larges bords et portant sa besace sur l'épaule, est inspiré de Ribeira. La tête et le corps de l'âne, modelés avec énergie, rappellent également la facture du peintre valencien; mais le moelleux des couleurs et l'harmonieuse vigueur du coloris feraient reconnaître l'œuvre de Murillo, quand bien même ce maître n'eût pas signé ce tableau.

Dans la *Naissance de la Vierge*, nous assistons à

une scène de famille, et Murillo, en adoptant ce parti, nous paraît s'être placé au point de vue le plus juste. Anne et Joachim, le père et la mère de la Vierge, n'étaient, en effet, que d'honnêtes campagnards vivant obscurément dans leur village ; la *Naissance de la Vierge* ne peut donc être qu'un tableau d'intérieur domestique. Les accessoires pris en dehors de la condition du père et de la mère peuvent seuls faire pressentir la destinée réservée à l'enfant qui vient de naître. Telle est la pensée qui a présidé à la composition du tableau de la *Nativité*. Au milieu d'une vaste salle, un groupe de personnages donnent leurs soins à l'enfant nouveau-né, que des anges inclinés contemplant avec amour. Au fond du tableau, à gauche du spectateur, sainte Anne, couchée, reçoit les félicitations de deux étrangers que lui amène Joachim, son époux. Des chérubins se sont joints aux anges pour assister l'accouchée et son enfant. Murillo a mêlé à cette scène un trait d'une aimable naïveté : un jeune chien, placé auprès du groupe des chérubins, et qui prend ces charmantes créatures pour les enfants du logis, les agace en jappant. Ce tableau est éclairé par quatre foyers distincts, et cela sans confusion et sans papillotage. Murillo s'était créé d'immenses difficultés, dont il a heureusement triomphé ; car le tableau de la *Nativité* se distingue surtout par la magie du clair-obscur et l'harmonieux accord de toutes ses parties.

Le *Miracle de San Diego*, une des plus vastes com-

positions de Murillo, nous offre une de ces scènes familières et sublimes que l'artiste, encore pénétré des traditions mystiques de l'ancienne école, mais déjà séduit par l'admirable naturalisme de Velasquez, son protecteur et son ami, s'est complu à traiter, quand, après un séjour de huit années à Madrid, il retourna à Séville, et s'y fixa en 1645. Ce tableau porte, en effet, sur une légende, la date de 1646. Le peintre nous introduit dans une vaste salle, servant à la fois de cuisine et de réfectoire à un couvent de cordeliers. La famine désole le pays ; les moines sont menacés de mourir de faim : saint Diégo, leur supérieur, invoque l'assistance céleste ; Dieu l'exauce ; il entre en extase, et une troupe d'anges vient en aide aux religieux. L'extase du saint est fort heureusement exprimée. Agenouillé, les mains jointes, et comme enveloppé d'une auréole lumineuse, la foi l'a détaché de la terre, et il semble flotter à quelques pieds du sol ; sa face béate exprime le plus profond ravissement. Pendant ce temps, les anges se sont emparés de la cuisine du couvent. Ces nobles et sveltes créatures, qu'à l'élégante pureté de leurs formes, à la beauté de leurs traits, à la majesté de leur attitude on prendrait, sans leurs grandes ailes, pour des statues que le souffle d'un dieu aurait animées, se sont partagé les diverses occupations du ménage : l'un tient une cruche à la main ; un autre écume la vaste marmite de cuivre où cuit le repas des moines ; un

troisième place des assiettes sur une table. De petits chérubins leur viennent en aide : l'un d'eux pile quelques ingrédients dans un mortier, tandis que les autres déballetent un panier de légumes. Dans le fond de la salle, le cuisinier, auquel ses divins suppléants ne laissent rien à faire, les contemple avec une sorte de naïve admiration. Sur le premier plan, à gauche, deux gentilshommes vêtus de noir entrent dans le réfectoire, conduits par un des frères cordeliers ; la vue du miracle les retient immobiles sur le seuil de la porte. Leur attitude, plus encore que leur physionomie, d'une gravité tout espagnole, exprime admirablement l'étonnement et le respect. Ces trois personnages, détachés du reste de la composition, formeraient, à eux seuls, un tableau que Velasquez ou Van-Dyck n'eussent pas désavoué. Cette grande page est digne du peintre de la *sainte Élisabeth de Hongrie* qu'on voit au musée de Madrid, et, comme ce chef-d'œuvre de Murillo, elle emprunte son plus grand charme au mélange du style noble et du genre familier : il est impossible d'imaginer un plus heureux agencement des groupes, une distribution de la lumière plus savante et plus large, une exécution des détails plus pittoresque et plus magistrale. Il semble, à voir le merveilleux rendu de certains accessoires, comme ces fruits, ces cruches et ces marmites de cuivre luisant, que Murillo ait voulu entrer en lutte avec Velasquez. Tout, dans ce beau tableau, respire



cette aisance incomparable et cette grâce souveraine qui semblent la santé du génie.

Nous signalerons encore, comme d'excellents morceaux de Murillo, un *Repentir de saint Pierre*, qui semble un défi porté à Ribeira; une *Scène d'épidémie*, de l'exécution la plus énergique; une toile oblongue où sont représentés quatre gamins espagnols se disputant une miche de pain, et un délicieux petit chef-d'œuvre exécuté dans la manière la plus suave du maître, première pensée du fameux *saint Antoine de Padoue*, qu'on voit au maître-autel de la cathédrale de Séville, et que, en 1813, Wellington voulut acquérir du chapitre de la cathédrale, en offrant de le couvrir d'onces d'or.

Cette galerie, précieuse à tant de titres et qu'à deux reprises le gouvernement français avait voulu acquérir, n'existe plus aujourd'hui. Ces tableaux, rassemblés il y a près d'un demi-siècle, avant que la mode ou la spéculation eussent exploité ce filon vierge de l'art européen, étaient tous d'un ordre supérieur; aussi ont-ils atteint, à la vente qui s'en fit le 19 mai 1852, les prix les plus élevés<sup>1</sup>. L'un d'eux, la magnifique *Conception de la Vierge*, placé au Louvre,

<sup>1</sup> La *Conception de la Vierge* a été adjugée au prix de 586,000 fr., ce qui, avec le frais, porte le prix du tableau à environ 615,000 fr. Le *saint Pierre aux Liens* a été vendu 151,000 fr.; le *Jésus et le saint Jean enfants*, 63,000 fr.; la *Fuite en Égypte*, 51,500 fr.; le *saint Antoine de Padoue*, 10,200 fr.; la *Scène d'épidémie*, 20,000 fr. D'autres tableaux de Murillo, poussés cependant à des prix fort élevés, ont été

à côté des chefs-d'œuvre de l'art moderne, soutient dignement sa réputation, et justifie le renom que s'est acquis, dans toute l'Europe, la grande école espagnole du xvii<sup>e</sup> siècle.

retirés par la famille. C'est ainsi que la *Naissance de la Vierge* a atteint l'enchère de 90,000 fr., le *Miracle de San Diego* celle de 85,500 fr., et les deux tableaux du *Brigand arrêtant un moine* et de *l'Amo de saint Philippe*, celle de 15,000 fr. chaque. L'*Abraham devant les anges*, de Fernandez de Navarrete, qui avait atteint le prix de 25,600 fr., a été également retiré par la famille, ainsi que le *saint Basile* d'Herrera le vieux, qui a atteint le prix de 12,000 fr., et les deux tableaux de Zurbaran, le *saint Pierre de Nolasque* et le *Miracle du crucifix*, poussés chacun jusqu'à 19,500 fr. Ces tableaux, retirés par la famille, forment, comme on voit, une collection encore très-précieuse.

La *Voie des douleurs*, de Moralès, a été vendue 24,000 fr.; la *sainte Famille*, de Ribeira, 9,150 fr.; la *Vision de saint Jean*, d'Alonzo Cano, 12,100 fr.; l'*Évêque donnant la communion*, du même, 7,000 fr. Le *Christ portant sa croix*, de Sébastien del Piombo, a été vendu 41,000 fr., et le *Denier de César*, du Titien, 62,000 fr.

---

## VII.

## LES ARTS EN ANGLETERRE.

Horace Walpole, dans ses *Anecdotes de peinture*, s'attache à prouver l'antiquité de cet art en Angleterre <sup>1</sup>. L'école anglaise proprement dite ne date cependant que du milieu du dernier siècle. Sans doute, de temps immémorial, les Anglais eurent des peintres et des statuaires nationaux ou venus du dehors, et voués, pour la plupart, à l'imitation des artistes en vogue de l'Italie, de la Hollande, et même de la France. Nulle trace, chez eux, de cette originalité qui constitue une école. Ce n'est réellement que de 1740 à 1760 que l'Angleterre vit naître un art

<sup>1</sup> L'Angleterre avait des peintres antérieurement à Cimabué. Il existe, dans les archives du XIII<sup>e</sup> siècle, un ordre de Henri III qui commande une *maesta* ou figure de Christ avec les apôtres. Cet ordre porte la date du 24 janvier 1233, c'est-à-dire sept années avant la naissance de Cimabué. En 1394, John Haxey décorait de ses peintures, qui subsistent encore, le baldaquin du tombeau de Richard II, dans la chapelle Saint-Édouard, à Westminster.

Les statuts du corps des peintres anglais datent de 1283; ceux des peintres siennois, les plus anciens de l'Italie, sont de 1355.

indigène. Quelques années plus tard, George III prêta l'appui de son assentiment royal au projet d'association que les artistes de Londres lui avaient présenté, et autorisa l'exhibition publique de leurs œuvres. A partir de ce moment, l'émulation se développa, les gens de talent se multiplièrent et formèrent une école nationale suffisamment caractérisée. Reynolds, Hogarth, Wilson, West et le paysagiste Gainsborough se placèrent successivement à sa tête et donnèrent à l'art ce mouvement original, incomplet encore sous certains rapports, mais vif et énergique, qui caractérise les productions de la plupart de ces artistes, mouvement que Flaxman et Chantrey dans leur genre, Lawrence Wilkie, Martin et Turner dans le leur, ont continué jusqu'à nos jours.

Sir Joshua Reynolds, qui présida, le premier, la nouvelle académie de peinture anglaise, et qui fut fait chevalier à cette occasion, peut être considéré sinon comme le fondateur, du moins comme l'un des chefs les plus éminents de cette école nationale. Les peintures dont il décora le château de lord Egremont, à Petworth, sont, dans leur genre, le monument le plus considérable qu'aucun artiste de l'Angleterre ait produit, et sont de beaucoup supérieures aux chefs-d'œuvre dont John Thornhill a décoré les plafonds du château de Blenheim. Ce sont les *loges* et la *chappelle Sixtine* de la peinture anglaise. Le plus renommé des vingt tableaux de lord Egremont, le chef-d'œuvre

de Reynolds, c'est sa grande composition de la *Mort du cardinal de Beaufort*. Cependant, abstraction faite de ses dimensions, ce tableau participe plutôt du genre anecdotique que du genre historique. La mort du cardinal de Beaufort et le *Strawberg-Girl*, la *Jeune fille à la fraise* sont les seuls morceaux où sir Joshua Reynolds se soit montré aimable et puissant coloriste. Il y a, surtout dans la tête de la jeune fille pensive de ce dernier tableau, de ces tons dorés, de ces demi-teintes suaves d'une admirable transparence, qui rappellent à la fois l'école vénitienne et l'école flamande, mais plus particulièrement l'école vénitienne, dont Reynolds, comme la plupart des peintres anglais, avait fait une étude consommée.

Sir Joshua Reynolds a frayé la route à sir Thomas Lawrence, son élève. Il est, et bien involontairement, le promoteur de la méthode *heurtée* et négligée, dite à la *Rubens*, que les artistes de l'Angleterre affectent surtout aujourd'hui.

Benjamin West succéda à Reynolds dans la direction de cette académie de Londres, dont l'influence sur l'école anglaise a été sinon fâcheuse, du moins nulle<sup>1</sup>. Il est difficile de réunir, au même point qu'il

<sup>1</sup> L'Académie royale, fondée pour l'encouragement de l'art, a vu la plupart des peintres et des sculpteurs contemporains de quelque talent échapper à son influence et se former en dehors de sa direction. Sir Thomas Lawrence ne put être admis dans ses écoles lorsqu'il passa l'examen de rigueur. Le docteur Munro dirigea les études de Turner. L'Académie ne compta au nombre de ses élèves ni Martin, ni Danby.

l'a fait dans la plupart de ses tableaux, la simplicité et l'affectation, la négligence et la recherche. Tout, chez lui, est légèrement outré, même la naïveté et le naturel. Benjamin West est un peintre de la force de Battoni, de Rottari, d'Angelica Kauffmann et de tant d'autres artistes si prônés vers la fin du dernier siècle. On reconnaît facilement ses tableaux à la longueur disproportionnée des figures, surtout dans les sujets graves et religieux. West a été plus heureux dans ses marines et ses tableaux de batailles. Le *Combat de la Hoque* et la *Mort de Wolff* sont, dans ce genre, des œuvres d'un véritable mérite. La *Mort de Nelson* leur est bien inférieure. Ajoutons, néanmoins, que les gravures de ces tableaux sont de beaucoup préférables aux originaux. Ces tableaux, qui font partie de la collection de lord Westminster, ont rendu West populaire, même chez les Français; ils prouvent que, si cet artiste se fût spécialement adonné à la peinture anecdotique et aux tableaux de marine et de batailles, il y eût excellé. Le *Christ guérissant le paralytique*, qui fut payé, par les fondateurs de la

ni Stanfield, ni Bonington. Les sculpteurs Flaxman, Chantrey et Gibson furent également étrangers à ses leçons. Flaxman étudia sous son père; Chantrey commença par être sculpteur en bois à Sheffield, et Gibson décorait des proues de vaisseaux à Liverpool. On reproche à l'Académie royale de Londres un esprit d'exclusion et de jalousie qui réduit le rôle de cette institution à celui d'une coterie. Si l'on en croyait ses détracteurs, son influence se serait bornée à étendre le cercle d'une respectable médiocrité. Voyez, dans Bulwer (*l'Angleterre et les Anglais*), le caractère de M. Gloss Crimson, membre de l'Académie royale.

galerie nationale, la somme énorme de 3,000 livres sterling, et la *Cène*, donnent la mesure la plus complète de West comme peintre religieux. C'est un talent du troisième ordre.

Si Hogarth avait su peindre, nous l'aurions placé en tête des fondateurs de l'école anglaise ; mais ses tableaux sont d'un coloris gris et plâtreux on ne peut plus déplaisant ; sa touche a quelque chose de bavoux et d'indécis qui repousse. Ses compositions, comme les marines de West, ont donc besoin d'être traduites par la gravure. Hogarth, en effet, n'a de valeur que par la pensée, toujours philosophique, ingénieuse et puissante. Nul n'a pénétré aussi profondément que lui dans les entrailles d'un sujet, et n'a su tirer un plus admirable parti des contrastes. Un détail insignifiant, un vulgaire accessoire lui suffisaient souvent pour établir une moralité frappante. Par exemple, dans le *Mariage du fils de famille ruiné* avec une vieille femme riche, la large fêlure qui traverse la pierre où les commandements de l'Église sont inscrits et qui partage en deux celui qui prescrit la fidélité aux époux fait peut-être mieux comprendre quelles doivent être les conséquences d'une semblable union que l'air quelque peu moqueur avec lequel le fiancé passe l'anneau au doigt de sa prétendue décrépite. Hogarth veut-il, dans ce même tableau, railler, en passant, l'égoïsme et le peu de charité du public, il couvre le tronc des pauvres d'une

toile d'araignée poudreuse et intacte. Sa *Maison des fous* n'a, sans doute, ni la terrible énergie ni l'aspect de sauvage désolation du tableau de l'allemand Kaulbach; mais la composition du peintre anglais se fait remarquer par des nuances d'une délicatesse plus intime et d'une vérité plus frappante. Kaulbach n'eût jamais imaginé le regard du fou mélancolique ni l'attitude des deux femmes folles, l'une par amour, l'autre par coquetterie.

Hogarth excellait également dans la satire burlesque, lui conservant, comme dans ses autres compositions familières, cette intention de moralité qui manque trop souvent au genre. C'est ainsi que, dans son tableau des *Comédiens ambulants*, il ne s'est pas attaché seulement à représenter le côté plaisant du sujet; il a voulu montrer aussi tout ce que leur gaieté apparente et leur luxe d'emprunt cachaient de misère et de pauvreté réelles. La troupe est rassemblée dans une mauvaise grange. Non loin de la déesse de la nuit, représentée par une négresse faisant des reprises aux bas troués de Junon, qui trône dans une brouette, Flore, placée devant un miroir cassé, lisse sa chevelure avec un morceau de suif. Apollon se sert du bout de son arc pour décrocher de mauvaises chaussettes qui sèchent sur un nuage de carton, et qu'un Amour ailé, grimpé sur une mauvaise échelle, n'a pu atteindre. Dans un coin du tableau, l'aigle de Jupiter donne de la bouillie à son enfant, qui, à



l'aspect de l'étrange costume de sa mère nourrice, est saisi de terreur et pousse des cris effroyables. Le poëlon à la bouillie est placé sur une couronne, près d'un vase de nuit, entre la mitre d'un pape et des chandelles fichées dans un morceau de glaise. Il faudrait des volumes pour analyser l'œuvre variée de ce moraliste si profond et si amusant. Quel malheur que ce grand compositeur ait négligé la partie technique de son art et n'ait pas su peindre comme un Téniers, un Terburg ou un Ostade ! Nos plaisirs eussent été doublés.

Beaucoup de critiques, même chez les Anglais, montrent pour Flaxman un dédain que nous avons peine à comprendre. Ils affectent de ne voir en lui que le dessinateur des poteries de Wedgwood, et, comme statuaire, ils rabaissent son talent au troisième ordre. Son plus grand mérite, disent-ils, est d'avoir précédé Canova. Ce mérite est rare sans doute, mais Flaxman, que Canova appréciait à sa juste valeur, tout en l'étouffant sous sa gloire et sa popularité, Flaxman a possédé certaines qualités qui manquèrent au statuaire italien. Il comprit plus simplement l'antique et appliqua, avec une aisance infinie, le style le plus grand et le plus fier aux compositions les plus restreintes. Ses magnifiques esquisses affectent toutes le bas-relief. C'est un modèle parfait de composition plastique. Dans l'occasion, l'expression tragique ne lui fit pas non plus défaut. Flaxman est à la fois l'André Chénier et l'Alfieri de la statuaire.

Le génie véritable a, de tout temps, été bien rare. C'est à tort que, de nos jours, la critique s'évertue à fouiller dans les ténèbres du passé pour en tirer quelques célébrités déchues et replacer fastueusement, sur le piédestal d'où le temps les a précipités, des simulacres oubliés. Ses efforts arrivent tout au plus à redonner à de prétendus immortels quelques heures d'une vie factice. Une notice ingénieuse et savante, un paradoxe, quelque brillant qu'il soit, ne feront jamais qu'un homme ordinaire soit un grand homme. Le génie vit par lui-même, et non par le bruit qu'on peut faire autour de lui et à propos de lui. La médiocrité seule a besoin de ces coups de galvanisme pour se grandir et surprendre un moment l'admiration de la foule. Nous réduirons donc de beaucoup la liste de peintres illustres dont Allan Cuninghame <sup>1</sup>, le Vasari de l'Angleterre, et Horace Walpole <sup>2</sup>, le chroniqueur ingénieux des arts, ont fait honneur à leur pays. Si nous ajoutons, en effet, quelques noms à ceux qui précèdent, nous n'aurons oublié aucun de ces peintres *éminents* de l'Angleterre dont les biographies remplissent, avec celles de beaucoup d'autres peintres d'un mérite fort douteux, les cinq volumes d'Allan Cuninghame.

Cet historien de l'école anglaise remonte, il est

<sup>1</sup> *The lives of the most eminent british painters and sculptors by Allan Cuninghame.*

<sup>2</sup> *Anecdotes de peinture.*

vrai, un peu haut dans ses investigations du passé. Il prétend, par exemple, que, lorsque César débarqua sur les côtes de la Grande-Bretagne, il y trouva les arts en honneur et familiers à ses habitants. Il est vrai que, sans entrer dans aucun détail sur ces époques primitives de l'art, Allan Cuninghame passe fort brusquement de l'époque de César à celle de Hogarth, citant seulement, dans l'intervalle, quelques noms qui appartiennent plutôt encore à l'Allemagne et à la Hollande qu'à l'Angleterre, Holbein et Van-Dyck par exemple. A ces inexactitudes près, l'ouvrage de Cuninghame est intéressant, mais seulement comme biographie. L'analyse qu'il fait des compositions de ses *illustres* compatriotes est toujours un peu sèche, et l'horizon de sa critique est fort borné. Allan Cuninghame traite de l'art isolément, négligeant l'étude des époques où il a fleuri et des circonstances qui peuvent avoir aidé à ses développements. Il ne paraît pas avoir compris qu'un grand peintre doit être autre chose qu'un ouvrier habile, qu'il doit être, en quelque sorte, le miroir moral de son époque, l'interprète éloquent de la pensée religieuse, philosophique ou même politique de la génération contemporaine.

Parmi les artistes dont Allan Cuninghame cite les noms avec complaisance, il en est un qui, vers la fin du dernier siècle (1744-1806), a joui, en Angleterre, d'une singulière popularité, et dont aujourd'hui, à la vue de ses compositions, toutes colossales qu'elles

soient, on a peine à s'expliquer le succès ; c'est le peintre d'histoire Barry dont nous voulons parler. Barry a décoré de grandes peintures le local de la Société d'encouragement des beaux-arts à Londres. L'espace recouvert par ses compositions ne comporte pas moins de 414 pieds de longueur sur 42 de haut. Barry, dans sa composition, s'est proposé de mettre en action, au moyen d'épisodes allégoriques, les théories des philosophes qui subordonnaient le bonheur de l'individu et, par suite, la prospérité nationale au développement le plus complet de ses facultés morales. Dans ce but, il a divisé en six compartiments le grand espace qu'il avait à couvrir, et il a rempli chacun de ces compartiments des sujets qu'il a jugés les plus propres à bien exprimer son idée. Ainsi, dans un premier tableau, il a représenté l'homme, dans l'état de nature, en proie à toutes les misères et à toutes les nécessités de la vie, invité, par Orphée, à jouir des bienfaits de l'état de société. Dans le second, l'homme, déjà policé, offre un sacrifice à Cérès et à Bacchus. Dans le troisième, l'artiste nous fait assister aux jeux Olympiques. Dans le quatrième, il déroule à nos yeux le triomphe de la *navigation*, figurée nécessairement par la nymphe de la Tamise. Dans le cinquième, la Société des arts distribue ses encouragements. Dans le sixième enfin, nous sommes transportés dans les champs Élyséens, où les dernières et les plus magnifiques récompenses sont ac-

cordées à l'homme qui s'est illustré par son talent. Le poëme de Barry est, comme on voit, presque tout mythologique; l'exécution ne sauve pas ce que ces allégories ont de vulgaire et de rebattu. L'artiste anglais semble avoir négligé, de propos délibéré, toute étude sérieuse de l'art antique; sous ce rapport, il est fort inférieur à nos peintres mythologiques du commencement du siècle, à David et à ses disciples; eux du moins avaient soulevé un coin du voile.

Comme chez les artistes de l'école française du xviii<sup>e</sup> siècle, artistes si singulièrement exaltés par Diderot, qui prêtait à leurs fades conceptions l'éclat de sa brillante imagination, les demi-dieux et les héros de Barry sont tout à fait de fantaisie, souvent même tout à fait anglais. Ses prétendus sauvages ont ramé sur la Tamise ou boxé dans le Strand. Ses blonds coureurs ont chevauché à Hay-Market et à Epsom, et ses déesses à la taille svelte, aux yeux bleus et au long col sont les sœurs puinées d'Edith au col de cygne. A part quelques attributs et quelques ajustements d'une vérité plus ou moins contestable, l'intelligence de l'art grec et de l'antique paraît tout à fait étrangère à l'auteur de ces vastes machines, où tout semble composé ou exécuté de convention, d'après des modèles choisis au hasard dans le monde où il vivait. La science et l'éclat du coloris, l'adresse de l'exécution ne rachètent pas ce que l'ensemble a d'incomplet et de faux. La fougue

splendide d'un Rubens, l'éblouissante richesse d'un Paul Véronèse peuvent seules rendre tolérables ces anachronismes et cette absence d'études. M. Barry est loin de rappeler Rubens ou Paul Véronèse. Il paraît aussi étranger à l'abstraction et à la rigueur allemandes. Son œuvre, en un mot, nous semble inspiré par cette vague et confuse imitation de l'antiquité que les Cignani et les Battoni importèrent du théâtre dans leurs ateliers et qui signale la décadence de l'école italienne.

Il y aurait une curieuse comparaison à établir entre ces peintures de Barry et la grande composition dont M. Paul Delaroche a décoré naguère l'hémicycle de l'école des beaux-arts. Mettant à part tout vain amour-propre national, nous devons, toutefois, reconnaître que la comparaison serait tout à l'avantage de l'artiste français. La clarté, l'élégance, la convenance et la précision, ces qualités de l'école française, se rencontrent en degré éminent dans le tableau de M. Delaroche, représentant assez fidèle du génie de cette école sous ses faces les plus populaires. M. Barry n'a pas même ce genre de mérite. L'école anglaise de son temps était vouée à l'imitation et manquait d'un caractère qui lui fût propre. Les peintures de M. Barry se ressentent de ces tendances indécisées; elles n'ont ni originalité ni accent. La distinction qui certes ne remplace pas le génie, mais qui du moins classe une œuvre, la distinction qui,

plus encore qu'une contestable originalité, a placé si haut l'école allemande contemporaine, la distinction ne relève pas chez lui, comme chez tels peintres de Munich ou de Dusseldorf, l'impropriété des types, la fadeur des allégories, l'obscurité des symboles.

L'art en Angleterre n'ayant pour mobile ni la tradition religieuse, brusquement interrompue par la réforme, ni l'abstraction métaphysique, étrangère à la nation anglaise, tout autrement positive que la nation allemande, l'art a dû surtout sacrifier à la fantaisie et au caprice. Les peintres anglais se sont, en effet, attachés à reproduire soit les chants des poètes, épopées antiques, drames ou ballades modernes, soit les épisodes de la vie réelle, soit même, à défaut d'autres inspirations, les scènes de la nature inanimée dans leur majestueuse magnificence ou dans leur simplicité native. Abstraction faite de l'idée religieuse commune à tous les peuples de l'Italie, l'art anglais a donc une analogie des plus marquées avec l'art vénitien. Il a dû préférer l'éclat du coloris à la pureté de la forme. Il s'est également soumis aux influences voisines de l'école hollandaise. Avant tout, il a donc été imitateur. Titien, Rubens et Rembrandt sont les trois grands guides de l'école anglaise contemporaine. Les artistes anglais n'ont pu, comme ceux de l'Italie, couvrir d'images consacrées les murs des saints édifices et jeter tour à tour dans l'âme des peuples l'adoration ou la terreur. Ils n'ont point tenté, comme

en Allemagne , de reproduire l'abstraction métaphysique et de populariser des symboles. Nul rival de Schwanthaler n'a songé, sur les bords de la Tamise , à traduire dans des frises théogoniques les systèmes de panthéisme d'un Schelling. L'histoire du moyen âge, mais surtout l'histoire anecdotique, Shakspeare, les poètes contemporains, et le spectacle de la nature, ont particulièrement inspiré les peintres de la Grande-Bretagne. Sous ce rapport l'école anglaise s'en est encore tenue à l'imitation. Des deux modes d'imitation que l'art peut se proposer, l'imitation précise ou prosaïque et l'imitation large et poétique, les artistes anglais ont de préférence adopté le dernier. Ceux qui se sont occupés de théorie, comme Reynolds, Hogarth, Westmacott et Howard, se sont accordés, il est vrai, pour recommander l'imitation de l'antique et prêcher les pures doctrines classiques. Mais, quand il s'est agi de produire, les docteurs semblent avoir complètement mis en oubli leurs préceptes rigoureux et n'ont souvent écouté que les caprices de l'imagination la plus fantasque. En peinture, il faut, à l'aide de moyens en apparence fort bornés, non-seulement faire saillir les corps d'une surface plane et donner à chaque objet les dimensions voulues ou la *forme*; il faut encore lui donner la vie, c'est-à-dire la couleur, l'expression et le mouvement. Les artistes anglais n'ont envisagé l'art que sous ce seul et dernier point de vue, et le mépris



pour la forme de quelques-uns, et parfois des plus renommés d'entre eux, est souvent porté si loin, qu'ils s'attachent à reproduire, à exagérer même le mouvement et la vie de leurs personnages, à faire parler leurs yeux, penser leurs fronts, palpiter leurs poitrines, tout en oubliant de donner à leurs membres les proportions de la nature. Par suite d'un laisser-aller analogue, vous les voyez brillamment *toucher* un objet accessoire, forçant le relief de certaines parties, laissant toutes les autres dans le vague et souvent à peine indiquées, ne donnant au cercle qu'un seul arc et un seul rayon, et que deux dimensions au solide.

Cette tendance à l'imitation et ce mépris si prononcé pour la forme et la précision ont condamné l'école anglaise à n'occuper qu'un rang secondaire, quel que fût, d'ailleurs, le mérite des hommes dont elle s'est fait gloire. Si la couleur attire, si l'action attache, la pureté du dessin et la beauté de la forme peuvent seules rendre fidèle; or, depuis quarante ans, que de peintres ont été tour à tour prônés et oubliés par la foule! Le patronage des gens riches, à défaut de celui de l'État, les secondait, l'opinion les exaltait; la plupart ne manquaient ni de puissance d'imagination ni d'énergique originalité, et cependant ils n'ont pu atteindre au premier rang, s'y établir et fixer les sympathies du public. Ce qui leur a manqué, c'est une direction plus rigoureuse au début, c'est

la science du dessin qui ne s'acquiert qu'à force d'observations et d'études; c'est la conscience; c'est la sévérité envers soi-même; ce sont enfin des juges moins distraits ou moins indulgents que ne le sont, d'ordinaire, les critiques anglais.

Hogarth attribuait à une autre cause l'infériorité des artistes ses devanciers et ses contemporains. Il prétendait que, si les Anglais n'avaient pas mieux réussi en peinture, c'était à leur bon sens qu'il fallait attribuer ce peu de succès. Sir Thomas Lawrence s'égayait fort de cette gasconnade de Hogarth, rapportée par Horace Walpole, et nous l'avons entendu discuter d'une manière très-piquante le plus ou moins de vérité de cette tranchante assertion. Il avouait franchement que cet abus du bon sens ne lui paraissait pas avoir laissé de traces bien profondes dans les œuvres; nous l'avions cru sur parole; depuis nous avons pu voir, et nous dirons hautement, qu'aucun des tableaux de l'école anglaise ne nous a paru pécher par excès de bon sens. L'exagération et la bizarrerie prétentieuse nous semblent, au contraire, les défauts les plus saillants des peintres de cette école; et Hogarth lui-même, quand il a voulu sortir de ses compositions familières, donne dans certains travers bien différents de ceux qui proviennent de cette médiocrité raisonnable qui accompagne l'excès de bon sens. Les peintres postérieurs à Hogarth, ceux mêmes qui vers le commencement du siècle relevèrent l'é-

cole anglaise d'une décadence prématurée et qui plus tard, de 1815 à 1830, illustrèrent une époque que les Anglais proclament la grande période de l'art anglais, pèchent surtout par l'absence de ce bon sens si funeste. MM. Wilkie, Martin, Bonington, Fielding, Turner et Lawrence lui-même parmi les peintres, MM. Chantrey, Gibson et Westmacott parmi les statuaires, ont laissé des ouvrages qui vivront; la plupart ont fait preuve de talent extraordinaire et quelquefois de génie. Pourrait-on, néanmoins, citer parmi ces artistes un de ces hommes vraiment complets, un rival des grands peintres qui ont illustré l'Italie ou la France? Non, sans doute; et ce qui a manqué à chacun d'eux, n'est-ce pas surtout cette sage entente de la composition, cette persévérance et cette rigueur dans la recherche de la forme, cette modération dans les moyens, cette profondeur et cette clarté d'interprétation, en un mot cette puissance de raison, qui distinguent les artistes supérieurs des grandes écoles et qui ne sont, après tout, qu'une heureuse application du bon sens à l'art?

En peinture, rien par saut, *nihil per saltum*. Cet axiome fondamental de la doctrine des maîtres italiens ne paraît pas jouir d'un grand crédit auprès des artistes d'outre-mer; ils aiment à procéder par contrastes et par oppositions; tout, chez eux, est heurté: effet, couleur et composition. Les peintres de genre et les paysagistes ont encore exagéré ces défauts de

l'école. **MM.** Turner, Martin, Constable, Bonington et Danby, peintres essentiellement anglais, et remarquables, chacun, par d'éminentes qualités, n'ont que trop souvent procédé d'après ce système expéditif et cavalier, jetant leurs personnages par groupes à peine indiqués, découpant les noirs sur de grands clairs, posant la couleur par plaques, comme dans une sorte d'ouvrage à facettes, et diaprant leurs toiles de touches heurtées jusqu'à l'insolence. Cet exemple des chefs a été singulièrement préjudiciable au troupeau des imitateurs. Ils ont dû, nécessairement, abuser de la bonne volonté que montrait le public à se contenter d'à peu près, et de l'empressement que mettaient les amateurs à couvrir d'or des esquisses dont le plus grand mérite était de flatter servilement le goût dépravé du moment. En Angleterre, l'engouement et la tyrannie de la mode s'appliquent aux beaux-arts comme à tout; il faut obéir à ses caprices si l'on veut, je ne dirai pas prospérer, mais vivre. Le nouveau style, que l'on a plaisamment appelé le style *éclaboussé*, étant, aujourd'hui, en grande faveur auprès de la foule, l'art, pour un certain nombre d'adeptes, n'a plus été qu'un métier de convention, consistant à étendre, sur une certaine surface de toile, de grandes zones colorées, formant un fond plus ou moins harmonieux, où il était difficile, sinon impossible, à moins d'être initié, de démêler des formes et un contour. Ces artistes croyaient imiter le faire de Rubens dans ses magni-

fiques esquisses ; mais une énorme distance sépare les compositions les plus informes de ce grand maître, ces débauches d'un grand coloriste, débauches pleines de science et de génie, de ces placages ridicules, de ces barbouillages, tout éblouissants qu'ils paraissent, dont les coryphées de la mode tapissent aujourd'hui les murailles des galeries de *Pall-Mall*, de *Suffolk-Street*, de *Bond-Street*, et même de *Sommerset-House*.

Si l'on jugeait de la valeur et de la capacité d'un peuple, en *fait d'art*, d'après la quantité des produits, les Anglais mériteraient la palme dans ce genre. Londres, en effet, n'a pas moins de cinq exhibitions annuelles d'ouvrages d'art, trois pour les peintres à l'huile, deux pour les peintres à l'aquarelle<sup>1</sup>. La plus considérable de ces expositions est celle dite de l'Académie royale, qui a lieu, en mai, à *Sommerset-House*. On n'y admet que des ouvrages inédits d'artistes vivants, peintres, dessinateurs, graveurs et statuaires. Une commission, composée de membres de l'Académie royale, est chargée de l'examen, de la réception et du placement des ouvrages présentés. Des plaintes, des récriminations nombreuses ont dû nécessairement s'élever contre cette espèce de jury. Le mécontentement des artistes sacrifiés a fini même par se traduire en actes, et a donné lieu, vers 1805, à l'établissement de l'institution britannique dans *Pall-*

<sup>1</sup> Les deux expositions des peintures à l'aquarelle (*water colour drawings*) ont lieu, chaque année, en mai.

Mall, et, en 1823, à la suite de nouveaux dissentiments, à la fondation de la société des artistes anglais dans Suffolk-Street. Les nombreux et puissants dissidents, qui prêtèrent leur appui à cette dernière fondation, se sont efforcés, par les développements matériels qu'ils lui ont donnés, de surpasser tout ce qui avait été fait jusqu'alors dans le même genre. Le salon d'exposition, éclairé d'en haut, n'a pas moins de 700 pieds de long, tandis que la galerie de l'Académie royale n'a que 400 pieds, et celle de l'institution britannique, que 330 pieds de développement; mais, comme on est très-facile sur l'admission des ouvrages présentés, et qu'un bureau pour la vente des morceaux exposés a été joint à cet établissement, l'exhibition de Suffolk-Street n'est plus, aujourd'hui, qu'une sorte de grand bazar ouvert aux diverses productions de l'art<sup>1</sup>.

Les expositions de Sommerset-House, de Pall-Mall et de Suffolk-Street présentent, en abrégé et d'une manière assez fidèle, la situation de l'école anglaise contemporaine, la plupart des artistes jouissant de quelque renom y envoyant, chaque année, des échantillons de leur savoir-faire.

M. Daniel Maclise a été longtemps le coryphée de ces expositions; c'est le représentant le plus com-

<sup>1</sup> Le prix d'entrée de chacune de ces exhibitions, et même des salles de l'Académie royale, est de 1 schelling; l'exposition de l'Académie royale a produit annuellement jusqu'à 6,000 livres sterling (150,000 francs).

plet de l'école historique anglaise, ou, pour parler plus exactement, de l'école du *genre historique*, car les Anglais n'ont pas de peintres d'histoire, selon l'acception que nous donnons à ces mots. Rien par delà le détroit qui rappelle, même d'une manière éloignée, les *Horaces* de David, le *Brutus* de Lethière, le *Marcus Sextus* de Guérin, la *Mort de César* de M. Court; ou même, dans une sphère, différente, l'*Élisabeth* de M. Delaroche, le *Massacre de Scio* de M. Delacroix, ou la *Bataille de Fontenoy* de M. H. Vernet. Les peintres anglais recherchent les détails de l'histoire, ses petits effets, de préférence à ces grandes scènes que beaucoup de nos peintres se sont attachés à reproduire; ou, s'ils font choix de quelqu'un de ces mémorables sujets propres à émouvoir un esprit sérieux et à donner à l'humanité de ces hautes et terribles leçons dont parle l'orateur sacré, ils semblent s'appliquer à le rétrécir et à le réduire aux dimensions bourgeoises de l'anecdote, et cela autant par la manière de concevoir que par la façon dont ils exécutent. Que, par exemple, ils aient à peindre la Mort de Socrate, et vous verrez qu'ils négligeront le côté philosophique du sujet pour s'occuper de la partie matérielle, songeant à reproduire fidèlement le costume, à combiner plus ou moins heureusement les nuances du coloris, et à répandre sur l'ensemble de la composition quelque brillant effet de clair-obscur, plutôt qu'à nous

montrer l'homme et à nous faire lire dans son âme. Ils éblouissent sans toucher.

Je me rappelle un tableau de M. Maclise, que l'on pourrait offrir comme le spécimen le plus complet de la prétendue peinture historique des Anglais. Ce tableau représentait le Vœu du paon (*the Vow of the peacock*), c'est-à-dire le serment que, dans certaines occasions solennelles, les chevaliers prêtaient sur un paon. Cette composition de M. Maclise produisit, lors de son apparition, une sensation extraordinaire et obtint un véritable succès d'enthousiasme. La singularité des attitudes, toujours un peu maniérées, mais ne manquant ni d'une certaine grâce leste et aristocratique, qui n'est cependant pas la noblesse, ni d'une apparence de fierté qui simule l'énergie; le naturel un peu apprêté des expressions; la richesse, la variété, la bizarrerie des costumes; la profusion des accessoires, la recherche, le brillant de l'effet calculé avec cette précision mathématique et rendu avec ces combinaisons de clair-obscur et tous ces procédés familiers aux peintres anglais, qui séduisent au premier aspect, mais qui donnent, à la longue, à leurs compositions les plus vastes l'apparence d'immenses vignettes, tout dans ce tableau devait plaire à un public anglais, dont le goût, les caprices, les préjugés même, en fait d'art, se trouvaient flattés du même coup. Aussi, après la mort de Wilkie, M. Maclise partagea-t-il, avec MM. Haydon, Eastlake et Landseer



les sympathies de la foule, les éloges de la critique et les honneurs de la priorité.

MM. Haydon et Eastlake ont fait tous deux une étude particulière des maîtres de l'école vénitienne. M. Eastlake s'est surtout attaché au Giorgion. Il a emprunté avec assez de bonheur le tour de ses carnations transparentes et dorées, ses costumes riches, et cependant d'une couleur vigoureuse, et propres à faire ressortir l'éclat des chairs, ses fonds de paysage d'un style élevé et si puissamment colorés. M. Eastlake s'est naturellement attaché à reproduire divers sujets de l'histoire italienne du moyen âge. La *Fuite de Françoise Novello*, seigneur de Padoue, *Gaston de Foix* avant la bataille de Ravenne, et les *Pèlerins apercevant Rome*, sont peut-être ses meilleures productions.

Les études spéciales et approfondies que M. Haydon a faites de la couleur ne l'ont cependant pas entraîné, comme il arrive d'ordinaire, à négliger l'expression et l'action. On a pu même reprocher à cet artiste de les outrer quelquefois en cherchant à les trop bien caractériser. En effet, quand M. Haydon a mis en scène un personnage, il ne s'est pas contenté d'étudier sa vie publique et sa vie privée, il s'est appliqué à le juger. Il veut l'aimer ou le haïr, et l'on reconnaît toujours, à la manière dont le personnage est *individualisé* et à l'énergie de l'expression que le peintre lui a donnée, qu'il ne lui était pas indifférent.

L'intérêt y gagne peut-être, mais la vérité historique n'y trouve pas toujours son compte. Cette critique est surtout applicable à l'un des plus remarquables tableaux de M. Haydon, *Marie, reine d'Écosse*. Cet admirable souvenir de l'école vénitienne comme coloris, intéressant au plus haut degré comme drame, pêche surtout par ce manque d'impartialité historique, défaut commun à toutes les productions de M. Haydon. Ajoutons, maintenant, qu'il est déplorable que des hommes aussi distingués, par leurs talents, que MM. Eastlake et Haydon se laissent si facilement aller à l'imitation.

Il n'a manqué à M. William Hilton, pour se placer à côté de MM. Haydon et Eastlake, et peut-être pour leur être supérieur, qu'un peu plus de confiance en soi-même et un goût moins prononcé pour des sujets quelquefois repoussants. M. Hilton a peint une *Edith au col de cygne (Edith swan necked)*, comme M. Horace Vernet ; mais il n'a cherché que le côté terrible et presque dégoûtant du sujet. Il a composé un *Massacre des innocents*, où, songeant plutôt à effrayer qu'à toucher, il s'est encore montré le peintre ingénieux de l'horrible. M. Hilton est du très-petit nombre des peintres anglais qui se sont sérieusement occupés du dessin et qui recherchent la précision. Ayant eu souvent occasion de peindre des sujets religieux pour des églises catholiques, il a dû étudier les maîtres italiens, et l'on s'en aperçoit.

L'Angleterre est peut-être le pays de l'Europe où le goût, je dirai même la passion pour les animaux, a été poussé le plus loin. Que de gens préfèrent leur *terrier* ou leur *lap dog* à leur ami ! que d'autres sont plus attachés à un beau cheval qu'à leur maîtresse ! Partout on a perfectionné les races ; les écuries sont des palais, les basses-cours des objets de luxe, et les bêtes ont des protecteurs officieux et des avocats... qu'elles ne payent pas. Il ne faut donc pas s'étonner si, dans le pays de la *société humaine*, un grand nombre de peintres se sont attachés à représenter l'image de ces intéressantes créatures de préférence à celle de l'homme. Pour le commun des artistes cette branche de l'art a dû nécessairement se spécialiser et tourner à l'industrie. Tel a adopté les chevaux ; tel autre, les chats. Parmi les chevaux, l'un ne peint que des chevaux de brasseurs ; l'autre ne représente que des chevaux de luxe. Tout ce commerce se fait avec peu de conscience. Quelques artistes, cependant, ont élevé ce genre secondaire jusqu'à la hauteur de l'art. Tels sont MM. David et Cooper. Un homme enfin, M. Edwin Landseer, a su faire preuve d'extrême talent, d'esprit, de génie même, en un mot se montrer grand artiste en ne peignant que des animaux. M. Landseer a donné aux bêtes cette âme qu'on leur avait refusée. C'est le la Fontaine de la peinture. Sur sa toile il fait agir les bêtes comme le fabuliste les fait parler. Il comprend leur caractère, leurs pas-

sions, leurs petits calculs de coquetterie, de gourmandise, de paresse même, et sait exprimer jusqu'aux nuances les plus délicates de leurs sentiments, jusqu'au pathétique de leur silence. On nous assure que plus d'une fois on a vu de bonnes gens s'essuyer les yeux devant son tableau de la *Cane veuve de son canard*. Son magnifique *Chien de Terre-Neuve* (*distinguished member of the human society*) avait cette éloquence d'attitude et d'expression que lui seul a su rencontrer. Il suffisait de contempler un moment ce noble animal, qui méritait si bien le nom que le peintre lui avait donné, pour l'aimer et vouloir le caresser. M. Landseer recherche, du reste, ces sortes de piquantes épigraphes, ces titres ingénieux qui commentent en trois mots le sujet de sa composition. S'il représente le terrible combat que deux cerfs entourés de troupeaux de biches se livrent sur le bord d'un précipice, *non but the brave deserve the fair*, les seuls braves ont droit aux faveurs de la beauté, écrit-il à côté du tableau.

Mais nous venons de nous occuper de M. Landseer et du genre de peinture qu'il cultive un peu hors de tour, entraîné en quelque sorte par le besoin de parler de son talent, qui le place en première ligne. Il est cependant quelques peintres du genre historique que nous devons encore mentionner. Tels sont l'Écossais Harvey, peintre intéressant de *Shakspeare braconnier* et du *Combat de Drumclog*; William Dyce,

qui a tenté de s'élever jusqu'à la grande peinture religieuse; Charles Landseer, peintre de la *Bataille de Langside*; Henry Howard, talent froid et académique, que le caractère de ses compositions savamment calculées et la nature de ses inspirations tout à fait allemandes ont détaché du gros de l'école. *Gentle nymph Sabrina*, l'un de ses meilleurs tableaux, sans être pourtant un chef-d'œuvre, a obtenu ce succès de vogue qu'obtient toujours la correction gracieuse. Comme dessinateur, M. Howard imite Flaxman, mais en l'affadissant, ou en le côtoyant de beaucoup trop près. Nous venons de dire que M. Howard se rapprochait des Allemands; comme eux, il a tenté de ces compositions purement métaphysiques ou symboliques : c'est ainsi, par exemple, qu'à l'aide de personnifications matérielles il a voulu nous donner une représentation peinte de notre système solaire. Dans ce singulier tableau, les planètes, personnifiées et caractérisées à l'aide d'attributs abstraits ou métaphysiques, forment une espèce de ronde autour du soleil, source de lumière où chacune d'elles vient remplir son urne. M. Henry Howard, dans un autre tableau astronomique, le *Berger chaldéen*, nous a montré un pâtre contemplant les étoiles représentées par autant de belles femmes. M. Howard a, en outre, exécuté un grand nombre de compositions tirées du *Paradis perdu* de Milton.

Quand sir Thomas Lawrence mourut, son succes-

seur, Wilkie, se trouvait chef de l'école populaire. Peintre de scènes familières, dans lesquelles il avait su allier l'intérêt le plus vif, la gaieté la plus aimable et la plus touchante, et même une sorte de dignité, aux incidents les plus vulgaires, Wilkie aimait sincèrement son art ; il lui avait consacré sa vie, sacrifié sa santé, et avait vécu fort retiré, entièrement adonné à l'étude et à la méditation : La mode vint le prendre chez lui ; la critique lui prodigua ses avis, et du Goldsmith des peintres voulut faire un Smollett ou un Walter Scott. Wilkie eut peut-être le tort d'écouter ses conseils ; le peintre de *Sancho Pança*, du *Colin Maillard* et de la *Saisie des loyers* tenta de s'élever à la gravité du genre historique, et peignit *Knox* et *Christophe Colomb* <sup>1</sup>, et le poète de *Duncan Grey* et du *Blind-Fiddler* emboucha la trompette héroïque, et voulut chanter à sa manière la victoire de Waterloo et l'entrée de Georges IV à Holyrood-House. Puis, comme sir Thomas Lawrence, Wilkie se fit le peintre des grands seigneurs ; mais cette branche officielle de l'art convenait peu à son talent. Il resta donc fort au-dessous de Lawrence, dont il ne put jamais s'approprier le laisser-aller aristocratique et l'exquise dignité. Trop souvent même, on retrouve quelque chose du caricaturiste jusque dans ses portraits

<sup>1</sup> Christophe Colomb développant ses projets de découvertes dans le couvent de la Rabida, Christophe Colomb est bien convaincu. Ses auditeurs m'ont semblé trop curieux et pas assez incrédules.

des personnes royales. C'est ainsi que son portrait du roi Georges IV, en Highlander, que nous avons vu à Edimbourg, fera toujours naître le sourire, quelque sérieux que Wilkie ait prétendu attribuer au personnage, et quelle que soit la perfection d'exécution des détails du singulier costume dont il l'a revêtu.

Wilkie, poète de circonstance, a été plus sage ; il a heureusement combiné deux genres et adopté un style héroïque et familier à la fois, dont il a su tirer un merveilleux parti. Ses *Invalides de Chelsea* seraient son chef-d'œuvre, si, dans ce tableau, la noblesse et l'énergie eussent été en raison de l'animation. Toujours est-il que, dans une toile de petite dimension, Wilkie s'est montré à la fois peintre national et peintre ingénieux, sachant allier l'éclat du coloris, la science du dessin et l'expression fine et juste.

Plusieurs personnages de ce tableau sont vivants et vont vóus parler. Le vieillard qui écoute la lecture du bulletin de la bataille en mangeant, l'homme qui allonge la tête hors d'une fenêtre pour entendre, et l'invalides assis à droite et vêtu de rouge, rappellent les plus heureuses créations du peintre écossais. Quelques détails laissent, toutefois, à désirer. Les carnations des femmes sont trop blafardes ; les enfants paraissent soufflés, et les contours de la plupart des figures sont trop sèchement accusés. Wilkie, par une affectation de fini extraordinaire, a souvent gâté ses meilleurs tableaux, qui eussent singulièrement

gagné à ce qu'il les laissât à ce qu'il appelait l'état d'ébauche.

Ayant fait la part de la critique, nous devons nous empresser d'ajouter qu'il n'est pas un seul personnage de la scène que l'artiste a représentée qui ne soit bien de son pays. Ces hommes carrés et robustes sont de vrais *beef-eaters* ; ils ont l'allure un peu guindée et la vivacité tant soit peu roide et gourmée de buveurs d'ale et de porter ; en un mot, ils sont bien Anglais.

On pourrait faire un éloge analogue des personnages du tableau de Knox. Ce sont bien là des Écossais, mais plutôt des Écossais de notre temps que des contemporains du farouche réformateur. Le personnage de Knox n'a pas non plus la terrible énergie qu'on est en droit d'exiger. Où donc est ce *chagrin superbe*, cette *indocile curiosité*, cet *esprit de révolte* que l'on devrait rencontrer sur le front, dans l'attitude et dans chacun des gestes d'un tel homme ? Car c'est là une de ces *âmes hautaines* dont s'empare l'esprit de séduction quand Dieu laisse sortir du puits de l'abîme la fumée qui obscurcit le soleil.

M. Wilkie, nous le savons, n'avait pas la profondeur de conception d'un Bossuet, et, pour juger un réformateur, n'a pu se placer au même point de vue ; cependant sa composition ne manque pas d'une certaine hardiesse pathétique que fait encore ressortir un singulier talent d'exécution. M. Wilkie, cette fois, ayant su s'arrêter à temps.



Ce peintre, dans les dernières années de sa vie, fut le véritable enfant gâté du public. L'apparition de chacun de ses tableaux était un événement national, dont Londres et, par exception, les journaux daignaient longtemps s'occuper, et toujours pour admirer et louer. Nous avons lu tel de ces panégyriques dans lequel on le déclarait supérieur non-seulement à sir Thomas Lawrence, mais à Van-Dyck lui-même dans le portrait, et à Hogarth dans les scènes familiales. Wilkie fut, avant tout, un aimable humoriste, plein de tendresse, de grâce joviale, mais il y a de ses meilleures compositions à la terrible et profonde gaieté du peintre de la *Fille de joie*, du *Mariage à la mode* et du *Joueur* toute la distance qui sépare le romancier gracieux, attachant et original du grand faiseur de drames ou du poète épique, Sterne et Goldsmith de Skakspeare, Swift de Milton.

MM. Turner, Martin, Roberts et Danby, ces peintres si essentiellement anglais et créateurs du genre que l'on a appelé *fantastique*, se placent naturellement à la suite des peintres du genre historique. Tous quatre se sont attachés à reproduire, dans des cadres de moyenne dimension, des compositions colossales, où figurent un nombre infini de personnages, s'occupant plutôt de l'effet saisissant de l'ensemble et de l'étrangeté du premier aspect que de l'agrément et de la pureté des lignes et de la correction des détails. M. John Martin est certainement le

plus original de ces quatre peintres et celui dont les compositions, tout incorrectes qu'elles soient, s'emparent le plus vivement de l'imagination du spectateur. M. Martin, cependant, n'a fait que suivre, en l'élargissant, la route que M. Turner avait ouverte. Quelques tableaux de ce dernier, *Annibal passant les Alpes* et la *Fondation de Carthage*, mais surtout le tableau des *Plaies d'Égypte*, ont dû exercer une puissante influence sur la nature du talent de M. Martin, qui s'efforça seulement de donner plus de grandiose et de poésie à des compositions analogues, en y jetant ce quelque chose de vague et de fantastique plus facile à sentir qu'à définir, qui, cependant, ne rappelle que d'une manière bien éloignée la forte et concise poésie des livres saints.

M. Turner, mort, il y a deux ans, dans sa soixante-seizième année, fut, avant tout, un grand paysagiste. Il s'appuyait plus volontiers que M. Martin sur la nature, et ses tableaux n'ont aucune de ces fautes de proportions, soit dans l'ensemble des groupes, soit dans les personnages pris isolément, qui choquent tant dans ceux de M. Martin. Moins poète et plus vrai, M. Turner savait peindre, ce que M. Martin a toujours ignoré. Ses tableaux, satisfaisants comme tableaux, sont toujours supérieurs aux gravures qu'on en a faites, surtout ceux de sa jeunesse; car, à la fin de sa carrière, M. Turner s'était jeté dans la bizarrerie et l'affectation; son talent semblait paralysé.

Les tableaux de M. Martin sont toujours inférieurs à ses gravures ; le ton local est lourd et conventionnel, et les détails se confondent dans ces couches de bitume et d'ocre où il les noie.

MM. Roberts et Danby, peintres de talent sans aucun doute, ont cependant un grand tort ; ils imitent. C'est à la suite de M. Martin qu'ils se sont mis. M. Roberts, dans ces dernières années, a cependant échappé à la tyrannie du modèle ; ses vues de Venise, d'Anvers et de Vienne sont des ouvrages fort remarquables.

M. Turner exclusivement paysagiste est de beaucoup supérieur à M. Turner mêlant le paysage et le genre. Il a compris la nature d'une façon naïve et poétique à la fois : A l'imitation de Claude Lorrain, il s'est fait le peintre du calme, de la lumière et de l'espace. Avec plus de précision, de fini dans les premiers plans, et en évitant certains empâtements blafards et crus, il eût pu se placer non loin de cet immortel interprète de la nature ; je parle toujours du Turner d'autrefois, car, nous l'avons dit, vers sa fin, cet artiste peignait de pratique et donnait dans la bizarrerie et la mignardise ; aussi vit-il rapidement décliner son talent ; au moment de sa mort, il se survivait à lui-même.

En Angleterre, on aime la nature, et l'amour qu'on lui porte va jusqu'au respect. Ce respect et cet amour ont gagné peu à peu toutes les classes de la nation.

Le propriétaire du plus petit *cottage* se garderait bien de mutiler le bel arbre jeté sur la pelouse de son jardin, sous prétexte de changer sa forme et de l'embellir ; il sait que cet arbre ne doit sa beauté qu'à son ensemble complet et libre ; il sait cela confusément peut-être, mais enfin il le sait. Jamais vous ne le verrez, la serpe à la main, corriger les caprices de la nature et mutiler la branche qui s'égare. Kent et Brown, ces grands paysagistes dans leur genre, développèrent et popularisèrent ce goût raisonné pour les beautés de la nature en dessinant les magnifiques parcs qui entourent les habitations de l'aristocratie anglaise. Les hommes qui, chaque jour, avaient sous les yeux de charmants points de vue, de beaux tableaux naturels furent nécessairement difficiles sur les portraits de cette même nature que l'art pouvait leur offrir ; ils les voulurent naïfs, sans apprêt, et cependant poétiques. C'est à ces prédilections nationales que l'art du paysage doit, en Angleterre, ses plus précieuses qualités. MM. Turner, Calcott, Lee, Stanfield, Harding, Constable, Fielding, Linnell et bien d'autres que nous pourrions encore nommer ont vraiment compris la nature et l'ont interprétée avec un sentiment poétique des plus rares, mais quelquefois aussi avec trop de largeur, de laisser-aller, et un mépris trop souverain de la partie technique et matérielle de l'art ; ils ne s'occupèrent que des grandes masses, négligèrent tout détail, distribuèrent la cou-

leur sur la toile par larges empâtements, que la truelle plutôt que le pinceau semble souvent avoir étendus, tant le coloris est terne, tant l'aspect du tableau est rugueux et lourd. Le technique ou le *métier* fait cependant le charme de certains tableaux, des tableaux de l'école hollandaise par exemple, et ces mêmes paysagistes anglais, dont nous critiquons les défauts comme peintres à l'huile, l'ont poussé à une rare perfection dans leurs peintures à l'aquarelle et doivent au *métier* seul leurs étonnants succès dans ce genre. Pour ma part, je préfère, et de beaucoup, les grandes aquarelles des Turner, des Fielding, des Stanfield et des Harding à leurs peintures à l'huile, trop souvent négligées. Ces artistes, auxquels nous devons joindre MM. Callow, Cattermole, Prout et Glover, ont porté ce genre, en apparence si borné, à une perfection inattendue, et cela au moyen des procédés les plus ingénieux et en même temps les plus chanceux ; car, ils l'avouent eux-mêmes, il y a beaucoup de hasard, même dans l'exécution de leurs meilleurs ouvrages. A l'aide d'un habile emploi des frottis de la gouache, ils ont donné à l'aquarelle une solidité qu'elle n'avait pas, et ont accru, s'il est possible, la transparence et la suavité de ses teintes si délicates. Nous savons bien que l'on peut reprocher à quelques-uns de ces artistes, à MM. Turner et Copley Fielding entre autres, une imitation par trop littérale des chefs-d'œuvre de Claude Lorrain, surtout dans ses

couchers de soleil ; mais leurs larcins sont si habilement dissimulés et l'assimilation est si parfaite, que l'on oublie et que l'on admire. Il y a loin, sans doute, de ce genre secondaire à la grande peinture ; cependant la perfection dans les arts est si rare, qu'il faut savoir l'apprécier partout où elle se rencontre. Le paysage poétique semble, du reste, avoir fait son temps ; une école plus positive, et à la tête de laquelle se sont placés MM. Redgrave, Creswick et Anthony, semble, à l'instar des peintres naturalistes français, avoir ramené l'art du paysage à une imitation plus naïve et plus sincère de la réalité. Ce retour au vrai sauvera l'école de sa ruine.

Sir Thomas Lawrence, en mourant à l'apogée de la gloire, de la fortune et du talent, avait laissé à ses successeurs MM. Philips, Pickersgill, Ballantyne, Grant, Eastlake, Hayter et Gordon une rude tâche à remplir. Les deux premiers ont soutenu avec assez de bonheur la gloire de cette école aristocratique, fondée par Reynolds et continuée par Lawrence, leur maître. Peintres de la haute société anglaise, ils ont su, à l'exemple du maître, conserver à chacun de leurs personnages ses mœurs, son port, ses habitudes même, tout en l'entourant de cette sphère de poésie officielle à l'aide de laquelle les peintres de la Grande-Bretagne se sont plu à caractériser ce genre de supériorité sociale que donnent la naissance ou le génie. Les portraits de M. Alexandre de Humboldt et de

l'évêque de Salisbury, par M. Pickersgill, sont, après la collection de personnages qui figurent dans la salle de *Waterloo*, à Windsor, les exemples les plus frappants que nous connaissions de cette manière, exclusive et quelque peu factice, d'exprimer certaines nuances sociales. Les portraits de M. Eastlake, d'un beau coloris vénitien et rappelant toujours Giorgione, sortent de ce moule uniforme; mais, par l'exécution et par l'ajustement un peu affecté des personnages, ils nous reportent trop dans le xv<sup>e</sup> siècle. Le beau portrait de M. Wickman fait exception à cette critique. Quant à M. Hayter, le peintre officiel de la reine, la grande réputation dont il jouit nous paraît quelque peu usurpée. M. Gordon est plus positif. M. Hayter serait un charmant peintre d'*annuals*, s'il avait un sentiment juste de la couleur. Malheureusement, on peint faux comme on chante faux; la touche détonne comme la voix, et l'œil est blessé, comme l'oreille, de certaines discordances; ce sont de fausses notes en peinture que M. Hayter ne sait pas ou ne peut pas éviter.

Puisque nous venons de parler des *annuals* ou *keepsakes*, nous ajouterons que les publications de ce genre sont aujourd'hui la grande plaie de l'école de peinture anglaise, qu'ils doivent perdre comme ils ont à peu près perdu la gravure. Les Anglais sont les peintres de l'effet; ils excellent dans tout ce qui exige du calcul et de l'adresse mécanique; mais, ce méca-

nisme, ils l'appliquent aujourd'hui trop uniformément à l'art. Le pays où l'on a su tirer un si merveilleux parti du noir et du blanc, où l'on a poussé la science de l'effet jusqu'aux dernières limites du possible, où l'on pourrait dire de chaque artiste ce qu'un critique ingénieux a dit de Rembrandt, voulant caractériser son talent, *per foramen vidit et pinxit*, ce pays n'est pas destiné à voir fleurir longtemps l'art de la peinture, que le mécanisme envahit comme il a envahi la gravure. A l'instar de l'art chinois, il tend à se spécialiser, à tourner à l'industrie; en faut-il plus pour éteindre, dans le cœur de ceux qui le cultivent, jusqu'à la dernière étincelle du génie?

Des critiques nationaux, effrayés de ces symptômes de la décadence de l'art et de sa vénalité tout industrielle, en ont cherché les causes. Les uns, comme M. Shee, ont cru les trouver dans l'indifférence du gouvernement; d'autres, dans l'absence ou dans la mesquinerie du patronage individuel; ceux-là, enfin, moins patriotes, ont pensé qu'il fallait les attribuer à une sorte d'infirmité naturelle à la nation, qu'ils qualifient presque d'impuissance. A notre avis, le mal n'est pas là. Il est dans la tendance vicieuse que voit la plupart des artistes, faiseurs de tableaux plutôt que peintres; il est dans cette déplorable faiblesse avec laquelle ils se résignent à accepter un peu d'eux. Au lieu de former le goût du



public à force de talent et de le contraindre à venir à eux, ils vont au public, se soumettent à ses caprices passagers et au mauvais goût du moment. On imaginerait difficilement jusqu'à quel point, pour se défaire de leur pacotille annuelle, certains de ces *industriels* se laissent aller à flatter les fantaisies dépravées de la foule. Le mal réside surtout dans les tendances matérialistes de l'époque; ces tendances anéantissent non-seulement le talent et l'art, mais encore la critique, ses principaux organes passant successivement à l'ennemi, et en fait d'art ne s'occupant guère que des arts mécaniques. C'est ainsi que la Revue des arts (*Repertory of arts*, etc.) a tout à fait abandonné les arts du dessin pour ne s'occuper que d'inventions industrielles, de brevets et de machines. Quelques journaux littéraires du second ordre, l'*Athénéum*, le *Court journal*, etc., donuent seuls encore quelques nouvelles des arts, et s'occupent, mais fort superficiellement, des exhibitions annuelles.

Cette manie industrielle, cette activité commerciale qui s'empare d'une nation entière, qu'elle prive de tout loisir, est ce qu'il y a peut-être de plus défavorable au développement des beaux-arts, dont elle assimile les produits à ceux de toute autre industrie. Il arrive un moment où livres et tableaux se font à l'aide de procédés purement mécaniques, et se vendent les uns au poids, les autres à la toise. Les An-

glais en sont venus à peu près là. Un tableau, pour le gros du public et particulièrement pour la classe bourgeoise, n'est plus qu'un objet d'ameublement, qui, tout en remplissant certaines conditions matérielles, comme celles de flatter l'œil par de belles couleurs et d'être entouré d'un beau cadre bien doré, doit être exécuté dans un temps donné et livré au meilleur compte possible <sup>1</sup>.

L'art de la gravure, quant aux procédés matériels, a été poussé, chez les Anglais, à un rare degré de perfection. Leurs artistes ont donné à leurs moindres ouvrages un charme tout particulier, et quelques-uns, M. Cousins à leur tête, ont su allier de la façon la plus heureuse la manière noire et le travail du burin. Néanmoins, dans cet art comme dans la peinture, l'école anglaise a trop souvent abusé du contraste, et a exagéré outre mesure la fantasmagorie de l'effet. D'autre part, les graveurs, comme les peintres, sont devenus des industriels qui, chaque année, doivent livrer, à époque fixe, un certain nombre de planches,

<sup>1</sup> Écoutons plutôt l'aveu de l'un des premiers critiques anglais : — Un courtier de locations, montrant, il y a quelque temps, une maison à louer à l'un de mes amis, en faisait un éloge magnifique, qu'il acheva dans ces termes : « Ce n'est pas tout, Monsieur ; quand on aura achevé de décorer le salon avec de beaux rideaux rouges et douze beaux tableaux meublants, il n'y en aura pas un pareil dans tout Londres. » Les tableaux lui paraissaient indispensables comme les rideaux rouges. Ce qu'il y a de curieux, c'est que M. Bulwer considère cette production de tableaux *meublants* comme un moyen légitime d'encourager l'art et d'en répandre le goût.

largement rétribuées et qui sont destinées à l'illustration des *keepsakes* et des *annuals*. Si l'école persistait dans cette voie fâcheuse, deux mots suffiraient bientôt pour caractériser le talent de ses maîtres les plus à la mode : mécanisme et fantaisie.

Que l'on s'étonne, maintenant, de la rapide décadence de l'art dans ces dix dernières années. L'aveuglement de la critique, qui partage ces travers du jour, qu'elle devrait combattre, qui flatte le mauvais goût régnant, s'il prospère, et qui songe, avant tout, à caresser l'amour-propre national, achèvera sa ruine. Au lieu de répéter aux artistes de Londres qu'en dépit des rivalités de Paris et de Munich ils ont porté l'art tout aussi haut qu'ailleurs, et de citer comme preuve de cette supériorité *artistique* le grand nombre de peintres <sup>1</sup> et le prix élevé que se payent leurs tableaux, la critique remplirait plus noblement la haute mission qu'elle s'est attribuée, et se montrerait vraiment fidèle à ses devoirs, en combattant la pernicieuse influence du matérialisme régnant et en exhortant les artistes à secouer le joug funeste de la mode. Il faudrait que ceux qui se constituent leurs juges fussent francs avec eux, et que, tout compatriotes, tout Anglais qu'ils sont, ils reconnussent leurs défauts et ne craignissent pas de les leur montrer. Un

<sup>1</sup> M. Raczyński a calculé que, dans l'année 1838, mille artistes anglais avaient exposé trois mille cent quatre-vingt-deux ouvrages d'art, et cela dans Londres seulement.

des plus grands génies des temps modernes l'a proclamé du haut de la chaire : « Les mauvais succès sont les seuls maîtres qui peuvent nous reprendre utilement. » Dans l'intérêt de l'homme de talent lui-même, il faut donc savoir mettre le doigt sur ses imperfections, au lieu de les voiler complaisamment. « Les plus expérimentés font des fautes capitales, » ajoutait le grand orateur ; cette pensée adoucira toujours suffisamment les blessures de l'amour-propre, si aisément cicatrisées.

« Essayez de rabaisser le génie, il se relèvera comme un géant ; tentez de l'écraser, il se montrera un dieu. » Ces paroles de M. le professeur Haydon, dont nous avons apprécié les ouvrages, et que cite complaisamment M. Bulwer, adversaire déclaré des influences académiques, doivent rendre la critique plus confiante et lui ôter tout vain scrupule, certaine qu'elle est de ne porter de coups mortels qu'à la médiocrité.

Maintenant, en admettant, d'un côté, une critique franche et forte, qui ne ménage pas les vérités nécessaires, et de la part des artistes le parti bien pris de secouer la tyrannie de la mode et de remonter aux grands principes, c'est-à-dire à l'étude des beaux modèles de l'antiquité et des grandes écoles modernes, et à l'étude de la nature, existe-t-il, pour l'école anglaise, de véritables éléments d'un grand succès ? Si l'on faisait de la réussite dans les arts une question

absolue de latitude et de climat, nous répondrions négativement ; mais cette influence du climat, les Hollandais l'ont fait mentir. Malgré leurs brouillards et en dépit du tempérament phlegmatique des individus, ils ont eu de grands peintres, complets et originaux dans leur genre. Pourquoi l'Angleterre contemporaine n'en aurait-elle pas qui pussent rivaliser avec eux plus victorieusement encore que les Reynolds, les West, et même Wilkie, Martin, Turner et Lawrence ?

Par leurs mœurs sérieuses et prudentes, par leur apparence de force et de santé, par la prédominance du tempérament athlétique chez le plus grand nombre des individus, d'où provient, sans doute, ce reste de respect pour la force physique que l'on rencontre même dans les classes supérieures de la société, les Anglais sont plus près que nous de la nature et du beau idéal, tel que le comprenaient les anciens. La physionomie du peuple manque, sans doute, de cette expression vive et intelligente qui distingue leurs voisins du continent, et qui caractérise si nettement les peuples de l'Italie ; mais, en revanche, on rencontre chez eux, à chaque pas, des femmes qui, par leur air de grandeur et d'énergie calme, rappellent la Niobé ou la Pallas de Velletri ; des jeunes gens qui, par leur puissante stature, l'expression régulière et douce de leurs traits, nous font penser au Méléagre. En Angleterre, la beauté des enfants et des adolescents a quel-

que chose d'inimaginable et presque de surnaturel. La pureté angélique des contours de leurs visages, la régularité de leurs traits, l'éclat éblouissant de leur teint, que, grâce à l'admirable transparence de la peau, une rougeur vraiment divine colore à la moindre émotion, l'expression de candeur et d'innocence de leurs beaux yeux bleus que voilent de longs cils recourbés, toutes ces perfections de détail concourant au plus gracieux ensemble sont pour l'étranger, surpris, autant de sujets d'admiration et presque de reconnaissance. Que l'apparence de la méditation, ou, si l'on aime mieux, cet air pensif commun aux enfants du Nord, se combine avec ces éléments de beauté singulière, et l'on arrive à une sorte de perfection idéale, que le fameux portrait de sir Thomas Lawrence, le *jeune Lambton*, ne nous révéla qu'imparfaitement il y a vingt et quelques années. Cette rare perfection de la forme n'est-elle pas une des conditions les plus favorables au développement de l'art véritable, dont elle sert si puissamment les inspirations ? Il nous semble qu'elle doit singulièrement favoriser la découverte de ce beau idéal, propre aux nations septentrionales, que la *Strawberry-Girl* de Reynolds et le portrait du *jeune Lambton* de Lawrence nous ont fait, en quelque sorte, pressentir. C'est dans cette voie nouvelle que l'école anglaise contemporaine, renonçant à ce laisser-aller facile et à l'afféterie qui la perdent, devrait s'engager. Une

fois dans le bon chemin, la volonté de réussir et l'esprit de suite, ces qualités caractéristiques de la nation, viendraient à son aide et lui garantiraient d'éclatants succès. Que tant d'hommes de talent, doués, comme praticiens et coloristes, de si séduisantes qualités, au lieu de se lancer dans d'aventureuses combinaisons d'effet et de s'attacher à une puérile imitation des écoles italiennes, espagnoles ou flamandes, regardent attentivement autour d'eux et combinent le résultat de leurs observations ou l'étude de la nature avec l'étude de l'antique et des grands modèles, et nous leur prédisons une gloire moins bruyante peut-être, mais plus durable que celle que dispensent si facilement leurs journaux et la mode.

Nous pourrions adresser aux sculpteurs des conseils analogues ; nous pourrions leur recommander, avant tout, de se défer de la banalité qui, chez les Anglais, semble envahir cette branche de l'art.

La statuaire est soumise à des règles plus positives que la peinture ; les défauts de proportion y sont plus choquants, et l'à peu près n'y est pas toléré. Les statuaires anglais, ne pouvant se permettre les mêmes licences que les peintres, ont, sans doute, comme école, un caractère moins original et moins tranché, et leurs productions rentrent, pour la plupart, dans le moule commun aux autres écoles européennes. M. Nollekens, auteur du Tombeau d'une jeune femme morte en couche, des bustes de Fox, de Pitt, de

Canning et de toutes les célébrités de son temps, suivit, vers le commencement du siècle, le mouvement que Flaxman avait imprimé à l'école. M. Nol-lekins est l'auteur de plusieurs statues dans le style antique; mais ses Vénus, ses nymphes et ses déesses manquent absolument de ce caractère de naïveté et de grandeur qui distingue les moindres productions du grand artiste à la suite duquel il s'était mis. MM. Chantrey, Gibson, Campbell, Westmacot et Baily ont suivi les mêmes errements. M. Chantrey, que son fameux groupe d'*Enfants endormis* de la chapelle de Lichfield et sa belle statue de lady L. Russel, ces monuments funéraires d'un style si simple et si touchant, placèrent, du premier coup, à la tête de l'école anglaise, possède toutes les qualités d'un grand statuaire; mais, soit qu'il ait accepté des travaux trop nombreux, soit que la fougue de son tempérament et l'activité de son esprit l'entraînent au delà des bornes et ne lui permettent pas de terminer ses ouvrages, ceux qu'il a produits en dernier lieu, tombeaux, groupes, statues et bustes, nous ont paru inachevés, souvent même dégrossis à peine par les praticiens. M. Gibson, qui a débuté par être sculpteur en bois, qui, depuis, a étudié l'antique dans les galeries de Rome, et qui s'essaye aujourd'hui dans la statuaire polychrome, est plus consciencieux et plus châtié que M. Chantrey; mais il n'a pas sa verve. Quelques critiques anglais l'ont,



néanmoins, proclamé le premier des statuaires nationaux ; M. Gibson n'a, cependant, de national que le nom. Ses procédés, comme artiste, sont tout italiens. Émule un peu froid des Bartolini et des Ténorani, il nous paraît avoir donné dans le défaut commun aux statuaires de l'école de Canova. Il cherche la grâce dans la rondeur des formes, et fait résider la majesté dans la froideur, je dirais presque dans l'insignifiance de la ligne.

La plupart des autres statuaires dont nous venons de citer les noms, et en général tous les statuaires de l'école anglaise, ne sont guère que des faiseurs de bustes plus ou moins habiles ; s'ils entreprennent une statue, il est plus que probable que cette statue sera encore un portrait : la manie du portrait s'est emparée de l'Angleterre, où chaque citoyen veut avoir son image reproduite sur la toile ou avec le marbre. M. Baily, qui débuta par un beau groupe d'une femme endormie, tenant un enfant qu'elle presse sur son sein, est le plus en vogue de ces faiseurs de portraits. Il a tenté d'élever le genre jusqu'à la hauteur d'œuvres monumentales. On nous assure que les statues colossales de sir Pultney Malcom et de M. Astley Cooper, qu'il vient d'achever, ont atteint le but qu'il s'était honorablement proposé. Nous le souhaitons. M. Baily paraît avoir hérité de la popularité de M. Chantrey ; espérons qu'il évitera le déplorable abus du talent auquel cet artiste s'est abandonné. Nous ferons la même

recommandation à MM. Stephens et Marshall, statuaires distingués.

Nous ne dirons qu'un seul mot de l'architecture chez les Anglais : c'est qu'il est incroyable que, dans un pays où l'on alloue jusqu'à 4 million sterling (25 millions de francs) pour la construction d'un édifice, cet art soit tombé à l'état d'entreprise et de métier où nous le voyons aujourd'hui. Nous concevions encore que, obéissant au matérialisme de l'époque, les architectes aient pu souvent sacrifier la grandeur et l'élévation du style à la *convenance* ; mais cette convenance elle-même ne se retrouve nulle part, pas plus dans les édifices religieux du style pointu (*pointed style*) que dans les maisons particulières en carton-brique, ou que dans ces *villa* couronnées de créneaux et flanquées de bastions et de tourelles du genre crénelé (*castellated style*). M. Bulwer a fort bien dit, en raillant, que tous ces édifices mesquins qui bordent les énormes rues de Londres et qu'on croirait tous coupés par le milieu semblent consacrés à Saint-Denis après sa décapitation. Cette critique peut être juste ; mais que répondre aux architectes qui rejettent ce manque de proportion si choquant sur le vice et la pauvreté des matériaux ? « Vous voulez ajouter un attique à votre jolie maison à colonnes, disait l'un d'eux, je le veux bien ; mais je ne puis plus répondre de la solidité ; d'un jour à l'autre, la maison pourra crouler. »

Londres est peut-être la ville où l'on a le plus bâti depuis un demi-siècle et où, proportion gardée, on ait fait le moins de choses vraiment grandes. M. Barry, l'architecte du nouveau palais du parlement, a-t-il mené sa grande entreprise à heureuse fin et a-t-il su réunir, dans ce monument national par excellence, ces conditions de convenance, de solidité et d'élégance auxquelles ses confrères de Londres ont dû renoncer de gré ou de force? Nous n'oserions trop l'affirmer. M. Barry a, il est vrai, sagement écarté ce faux style grec, si mal à propos introduit en Angleterre par le fameux Stuart. Il s'est, avant tout, inspiré de monuments nationaux depuis le temps des Saxons jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, et il a assez heureusement allié la légèreté du gothique à la solidité et à la régularité florentines, sans rentrer absolument dans le vieux style anglais dit des *Tudor*. A l'exemple de quelques-uns des architectes d'Édimbourg, il a abandonné les errements de l'école moderne pour reprendre la tradition de l'art où Inigo Jones et les grands architectes du xvi<sup>e</sup> siècle l'avaient laissée; mais pourquoi ne s'est-il pas affranchi plus complètement encore des souvenirs du passé, et n'a-t-il pas donné plus librement carrière à son imagination? Les architectes de l'autre côté du détroit ont-ils donc renoncé à toute invention, et là, comme ailleurs, l'art si noble qu'ils professent n'est-il voué qu'à l'imitation?

Un ingénieux écrivain, M. Waagen, directeur du musée de Berlin, assure, dans un ouvrage qu'il a publié sur la situation des beaux-arts en Angleterre, que l'unique cause de l'infériorité des écoles d'architecture et de peinture de la Grande-Bretagne, c'est d'avoir commencé par où les autres ont fini, c'est-à-dire par une trop grande liberté d'exécution, et de n'avoir jamais su être précises. Cette observation de M. Waagen nous paraît fondée. Quelques jeunes peintres anglais semblent eux-mêmes avoir reconnu sa justesse. Mais cette école, qualifiée de *préraphaélite*, et dont les sectateurs les plus éminents, tels que MM. Brown, Hunt, Collins et Millais, se considèrent, peut-être trop ambitieusement, comme les seuls hommes d'avenir, nous paraît, à nous, beaucoup trop préoccupée du passé. Analogues des *puristes* italiens, des *nazaréens* allemands et de nos peintres *néo-chrétiens*, ils veulent faire remonter le fleuve à sa source, et reporter l'art à l'époque qui précéda Raphaël. A ceux-là, comme aux artistes italiens, allemands ou français qui donnent dans les mêmes erreurs, nous répéterons encore une fois : Au lieu de vous livrer à l'étude exclusive des vieux maîtres des premières époques, consultez la nature, étudiez l'antique, et par-dessus tout évitez l'imitation trop directe et l'à peu près.

---

## VIII.

## LES ARTS EN ÉCOSSE. EXHIBITION D'ÉDIMBOURG.

On a remarqué, avec raison, que souvent les arts avaient fleuri au milieu des guerres et des troubles politiques : on a élevé cet accident en système, et parce que chez des peuples que le commerce avait enrichis une agitation passagère et de grands désastres n'avaient pu arrêter la sève vigoureuse du génie, on a prétendu que ces troubles et que ces désastres étaient nécessaires à son parfait développement. C'est un arbre, a-t-on dit, qui, pour atteindre à toute sa hauteur, a besoin d'être battu de la tempête.

Si cet axiome était complètement exact, jamais les arts n'auraient brillé de plus de splendeur qu'en Écosse, car jamais pays ne fut plus profondément remué par les dissensions intestines, et ne vit ses citoyens plus constamment les armes à la main ; mais, pour que ces calamités soient profitables aux beaux-arts, il faut que le pays sur lequel elles viennent à fondre soit riche et puissant. Pour que l'arbre croisse en dépit de ces orages, il faut que le sol soit fertile.

Or, jusque vers le milieu du dernier siècle, jamais pays ne fut plus misérable que l'Écosse; de longues guerres avaient épuisé toutes ses ressources, et, comme il n'y avait ni commerce, ni manufactures, ni grandes villes, ses habitants avaient trop à faire pour se procurer le nécessaire, pour qu'ils pussent songer à se donner les jouissances du luxe et, par conséquent, celles des arts, qui ne sont, après tout, qu'un ingénieux emploi du superflu.

Les Écossais n'avaient donc cultivé que ceux qui ont une utilité positive et présente, ceux qu'il faut classer, en quelque sorte, au nombre des besoins, comme l'architecture et l'art de travailler les métaux. Les progrès de l'architecture furent surtout rapides en Écosse, mais seulement de l'architecture religieuse. Dès le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles, elle atteint déjà à la perfection. C'est alors que s'élèvent les chapelles d'Holyrood, de Roslin, et les abbayes de Melrose et de Dryburg, ces chefs-d'œuvre de l'architecture gothique. A la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, l'art semble être arrivé à son apogée; il tend même à décliner. La cathédrale de Glasgow est de cette époque; il y a loin de cette architecture pesante et tourmentée à la légèreté et à la délicatesse des monuments des siècles précédents. Remarquons aussi qu'en Écosse l'architecture était plutôt une importation qu'un art indigène. Les grands architectes qui élevaient ces édifices étaient venus du dehors. Robert Bruce,

le premier, les avait appelés dans le pays. En construisant l'abbaye de Kilwinning, en 1140, ils introduisirent dans la contrée les rites des francs-maçons. Il résulte aussi d'une inscription recueillie par Grose, sur l'un des murs de Melrose-Abbey, que l'architecte de ce charmant édifice était originaire de Paris.

Jusque vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, l'Écosse n'avait pas eu de peintres, car on ne peut donner ce nom aux artistes qui décoraient de plates enluminures les murailles de ses églises. Georges Jameson, élève de Rubens, et auquel on a fait beaucoup d'honneur en l'appelant le Van-Dyck écossais, fut le premier qui cultiva, dans le pays, l'art du portrait. Il peignait à l'huile et à la miniature. Jameson fit le portrait de Charles I<sup>er</sup>. Il composait aussi des sujets de sainteté; mais, avant son arrivée en Écosse, les puritains avaient fermé les églises et proscrit les images; il ne put donc tirer profit de son talent. Jameson mourut en 1644, après avoir répandu ses ouvrages dans toute l'Écosse. C'est un coloriste habile, mais un peu vulgaire. Il imite tour à tour Rubens et Van-Dyck, dont il n'est en quelque sorte que le pâle reflet. La seule de ses peintures qui ait un cachet d'originalité et de nationalité, ce sont ses Sibylles d'Aberdeen, qu'il dessina d'après les plus célèbres beautés de cette ville.

Jameson avait enseigné son art à son beau-frère

Alexandre. Celui-ci, après la mort de Jameson, continua sa manière. Le meilleur de ses portraits est celui de sir Georges Mackensie, avocat du roi, en grand costume. Il y a du Van-Dyck dans cette peinture. On voit plusieurs beaux portraits de ces deux frères dans les galeries du collège d'Aberdeen et du château de Glamis, ce musée le plus complet des antiquités écossaises.

Le vieux Scougal succéda à ces artistes. Il florissait sous Charles II et Jacques II, et, comme ses prédécesseurs, il ne peignit guère que des portraits. Il n'y a pas de grande famille en Écosse qui, dans les galeries de ses châteaux, ne possède un ou deux grands portraits du vieux Scougal. Ce peintre eut pour contemporain et rival l'Espagnol Corruedes. Ce dernier n'a pas laissé d'ouvrage qui s'élève au-dessus du médiocre.

Ce fut vers cette époque que Jacques, duc d'Argyle, faisant réparer le palais et la chapelle d'Holyrood, fit venir à Édimbourg de Witt, peintre flamand qui jouissait d'une grande réputation. De Witt peignit, dans la galerie du nord du château, cette suite de rois d'Écosse que l'on y voit encore. La plupart de ces portraits sont exécrables et ne sont curieux ni sous le rapport de l'art ni sous le rapport historique. C'est de la fantaisie commune grossièrement exprimée.

Après le départ de de Witt, le jeune Scougal fut



le seul artiste de quelque mérite qu'on put citer en Écosse ; il travaillait après la révolution de 1688. L'art, pour lui, ne fut qu'un métier à l'aide duquel il fit fortune.

L'édit de Nantes amena, en Écosse, vers la même époque (1685), un Français qui s'appelait Nicolas Hude, et qui avait été le directeur de l'Académie de peinture, en France. C'était un imitateur assez habile de Rubens. Le duc de Queensberry fut son protecteur, et l'on voit encore plusieurs de ses ouvrages dans le château de Drumlanrig, résidence de ce grand seigneur. Nicolas Hude mourut néanmoins dans la misère. Cet exemple aurait dégoûté ces peintres nomades, s'ils n'eussent fait un calcul assez juste. L'Écosse, se disaient-ils, renferme un grand nombre de familles féodales, dont les principaux personnages tiennent à ajouter leur image à la suite des images de leurs ancêtres. C'est un besoin et, en quelque sorte, un devoir de vanité à satisfaire, et c'était sur ce besoin et ce devoir qu'ils spéculaient. Mais le pays était si misérable, que souvent ces calculs les trompaient, les grands seigneurs ne pouvant toujours les payer ou les payant mal. Jean de Medina, peintre hispano-flamand, succéda donc au Français Nicolas Hude. Ce fut encore un duc de Queensberry qui lui servit de patron ; il le fit même créer chevalier. Jean de Medina, néanmoins, se vit forcé de renoncer à la peinture historique, que jusqu'alors il avait cultivée, et

de peindre des portraits comme ses prédécesseurs. Il mourut en 1711. On voit sa tombe dans le cimetière des Grey-Friars.

L'union, si longtemps repoussée par l'Écosse, commença l'ère de sa prospérité. L'union, cependant, n'amena pas d'amélioration bien sensible dans les arts du dessin. Les peintres se multiplièrent, mais leurs ouvrages furent peut-être plus médiocres encore que ceux des artistes qui les avaient précédés. Le portrait, l'histoire, le paysage historique et le paysage proprement dit furent cultivés par ces peintres. William Aikman, ami du poète Allan Ramsay, qui avait visité l'Italie; Richard Wait, Georges Marshall, John Alexander, héritier et successeur du Van-Dyck écossais; Allan Ramsay, fils du poète, et James Norrie, sont les plus renommés de ces artistes et ceux qui ont laissé le plus grand nombre d'ouvrages.

Deux peintres français, Delacour et Pavillon, apportèrent avec eux, dans le cours du dernier siècle, le mauvais goût qui régnait alors dans leur pays. Les deux Runciman, Gavin Hamilton et David Allan, qui avaient étudié sous eux, ne tardèrent pas à les effacer et à les faire oublier; vers le même temps, en 1753, une Académie de peinture avait été fondée à Glasgow. L'Écosse avait donc devancé l'Angleterre sur ce point. Sommerset-House ne fut ouvert, en effet, que vers 1768.

En 1775, Edimbourg voulut avoir aussi son Académie de dessin. Runciman (Alexandre) en fut le fondateur et le directeur jusqu'à sa mort, qui arriva en 1785 ; cette Académie, il faut le dire, était surtout consacrée au dessin d'ornement pour les étoffes et les manufactures.

Vers la fin du dernier siècle, sir Joshua Reynolds tenait, à Londres, le sceptre de la peinture. Sir Joshua vécut magnifiquement comme Rubens, qu'il imitait, recevant chez lui la meilleure société de Londres, c'est-à-dire l'aristocratie et les savants, tenant un grand état de maison et secourant ses confrères pauvres. Sir Joshua Reynolds fut un érudit en peinture ; ses discours lui font honneur par le bon sens surtout, et même, à ce que les Anglais assurent, par le style, qui nous a paru un peu trop raisonnable. Reynolds, homme du monde aimable et recherché, avait surtout un merveilleux savoir-faire. Comme Lawrence, son héritier en ligne directe, il saisissait l'action et l'expression au vol, et peignait la pensée et le caractère du personnage qui posait devant lui. Ses portraits sont des ouvrages historiques, et ses ouvrages historiques proprement dits sont de très-faibles productions. Reynolds fit de malheureuses applications de la chimie à la peinture ; les moyens qu'il avait employés pour rendre son coloris plus durable ont été la cause de sa rapide destruction. Aujourd'hui la plupart de ses tableaux ne sont plus

que blancs, noirs et violets. Sir Joshua laissa, à sa mort, une fortune de 50,000 livres.

L'influence de ce chef de l'école anglaise ne pouvait manquer à se faire sentir en Écosse : les deux pays, depuis longtemps, n'en formaient plus qu'un. La plupart des peintres de talent qui ont paru à Édimbourg sont de son école ou de l'école de Benjamin West, son successeur dans la peinture historique.

L'école écossaise se regardait, d'ailleurs, comme la succursale modeste de l'école anglaise. Lors de la nomination à la place de directeur de l'Académie de dessin d'Édimbourg, à la mort de M. Allan, les concurrents à cette place s'en rapportèrent à la décision de M. West, président de l'Académie royale de Londres. M. West désigna M. John Graham, homme de talent, qui, comme David en France, voulut restaurer, dans son pays, l'école antique. Ses tentatives furent sans succès, car la plupart de ses élèves, les peintres en vogue du moment, ne sont rien moins que grecs ou romains. David Wilkie, la gloire de la peinture familière et de la peinture héroï-comique, Alexandre Fraser et André Wilson, qui lui succéda, comme directeur de l'Académie de dessin, en janvier 1818, sont les plus distingués de ces élèves.

Peu satisfaits de leur Académie de dessin, dont les statuts étaient trop restreints, et qui n'avait pour but, après tout, que d'appliquer l'art aux manufactures, les artistes écossais avaient voulu, dès 1794,

fonder, à Édimbourg, une Académie de beaux-arts; mais, jusqu'en 1826, les diverses tentatives faites à ce sujet furent sans succès. A cette époque, une première exposition des ouvrages des artistes vivants eut lieu dans le joli bâtiment de l'institution royale, construit, à l'est du jardin de Prince's-Street, sur l'extrémité nord du *Mound*. Soixante-sept artistes exposèrent deux cent soixante-quatre peintures et dix-huit ouvrages de sculpture. Le succès de cette première exposition décida enfin l'établissement d'une Académie des beaux-arts. Les frais en sont faits par le produit des billets d'entrée, qui, bon an mal an, s'élève à 600 ou 700 livres sterling. Nous allons étudier, avec quelques détails, la plus complète de ces expositions que nous ayons vue. Cette appréciation des diverses manières et des talents divers des artistes écossais, qui presque tous y ont figuré, peut seule nous faire bien connaître l'état actuel des arts en Écosse:

Cette appréciation n'est pas dépourvue d'intérêt. Depuis un demi-siècle, l'Écosse est en travail. Elle a produit deux ou trois écrivains de génie; elle veut maintenant avoir de grands artistes. Longtemps en arrière du reste de l'Europe, et par sa position septentrionale et par les mœurs sauvages et belliqueuses de ses habitants, elle aspire, aujourd'hui, à se placer à la tête de la civilisation. Sous les rapports du bien-être, des institutions libérales, des fondations indus-

rielles et raisonnables, le rang qu'elle occupe parmi les peuples de l'Europe est certainement bien voisin du premier. Sous les rapports intellectuels, quelques-uns de ses écrivains ont une supériorité incontestée, ses philosophes font école, ses critiques ont été longtemps sans rivaux ; mais ses artistes, peintres, architectes, sculpteurs, quels qu'aient été leurs efforts, n'ont pu encore se placer au même niveau.

Laissons de côté la raison du climat, que, d'ailleurs, d'autres peuples, les Hollandais, par exemple, ont fait mentir, et nous aurons peine à trouver les motifs de cette infériorité.

En effet, les encouragements, et surtout le travail, le plus puissant des stimulants dans les arts, n'ont jamais manqué à ces artistes. Les architectes écossais ont eu, depuis un tiers de siècle, deux grandes villes à bâtir, Édimbourg et Glasgow, deux villes ornées d'un nombre infini de palais, d'églises et d'édifices publics ; les sculpteurs ont décoré ces édifices de bas-reliefs et de statues ; si les temples leur sont fermés, une opulente aristocratie paye à grand prix les tableaux des peintres de quelque talent. Il y a plus, Édimbourg a son Académie de sculpture et de peinture, et, ce qui n'existe pas dans d'autres villes plus importantes, un palais des beaux-arts, construit depuis peu, est spécialement consacré aux exhibitions annuelles des artistes écossais. Ces encouragements n'ont pas été sans résultat : l'Écosse ne manque pas

d'hommes de talent ; mais elle en est encore à attendre un grand architecte, un grand sculpteur, un grand peintre.

L'imitation, qui perd tout, en est peut-être la cause. La plupart des édifices d'Édimbourg ne sont, en effet, que des copies. Les architectes de cette ville refont, les uns le Parthénon, les autres Holy-Rood et Melrose-Abbey. La ville elle-même, dans son ensemble, n'aspire qu'à être la copie d'Athènes ; ne soyons donc pas surpris de voir les peintres et les sculpteurs voués aussi à l'imitation. Cette tendance à l'imitation et l'absence d'originalité qui en résulte nous donneront peut-être la clef de la médiocrité de la plupart des artistes d'un pays où, d'ailleurs, l'intelligence est si développée.

L'ensemble matériel de l'exhibition écossaise de cette année est à peu près le même que celui d'une exposition du Louvre, mais sur une échelle infiniment plus restreinte, et avec une apparence de *comfort* inconnue de l'autre côté de la Manche. Ce confort se fait ressentir jusque dans les moindres détails. A la porte du palais, un bon Écossais, affublé d'une sorte de costume de bedeau, rouge et bleu, avec tricorne, reçoit votre canne ou votre parapluie, sans exiger l'ignoble rétribution des 40 centimes. Dans l'intérieur, d'invisibles calorifères répandent une chaleur douce et égale. Vous foulez aux pieds de moelleux tapis. De larges sofas sont placés au centre de la salle,

et de là, assis à l'aise, vous pouvez voir encore les tableaux, au lieu de leur tourner le dos, comme ailleurs. Il y a plus, on a placé, aux deux bouts du salon principal, de grandes tables revêtues de tapis rouges, auxquelles on peut se placer si on a une note à prendre ou un souvenir à fixer.

Le palais des arts est petit, mais d'une heureuse distribution ; il se compose d'une salle octogone éclairée d'en haut par un vitrage, et d'une grande salle longitudinale et carrée éclairée aussi d'en haut par des glaces dépolies, qui *assourdissent* peut-être un peu trop la lumière. Ces salles peuvent contenir quatre à cinq cents tableaux, ce qui serait plus que suffisant pour une ville comme Édimbourg (quelque féconds que soient les *Apelles de cette moderne Athènes*), si une justice rigoureuse présidait aux admissions ou aux refus ; mais ici, comme ailleurs, comme partout, on accuse les juges de partialité.

En entrant dans ces salons et en jetant un premier coup d'œil autour de moi, je pus me croire un moment transporté dans l'une des salles de nos expositions parisiennes ; car, sous les rapports non plus du confort, mais de l'art, le premier aspect est le même.

Des toiles de toutes les grandeurs, tableaux historiques, tableaux de genre, paysages, portraits, intérieurs, tapissent, du haut en bas, les murailles de la salle, et sont, comme aux galeries du Louvre, couronnées par une guirlande de portraits en bustes, aux



physionomies plus ou moins divertissantes. Ce sont les notabilités bourgeoises de la capitale et des bourgades du Mid-Lothian. Comme au Louvre, vous voyez réunies toutes les expressions, toutes les variétés, toutes les dimensions de la face humaine ; toutes les nuances de laideur ou de beauté, de distinction ou de ridicule ; toutes les conditions, depuis la jeune lady écossaise, aristocratique, grimaçante, minaudière, diaprée de papillons, de bluets, couverte d'hermine, de dentelles, empanachée comme un coursier de bataille, jusqu'à l'épaisse face de son *grocer* ou de son *baker*, endimanché et mollement accoudé dans un grand fauteuil, avec son livre de comptes devant lui. Vous y voyez, en outre, tous les âges, depuis l'enfant à la mamelle, avec sa nourrice *nubiennne*, jusqu'au vieillard décrépît, consommé dans les affaires ou dans la politique ; toutes les corpulences, depuis l'*incroyable* d'Édimbourg, serré dans une redingote qui s'arrête à un pied du genou, et dont le pantalon à immenses carreaux sculpte chaque muscle ou plutôt chaque os, jusqu'au robuste et colossal *highlander*, dont les dents longues et blanches, la face enlumivée et les cheveux d'un blond ardent décèlent l'origine montagnarde : tout cela, comme à Paris, est entremêlé de figures de femmes plus ou moins laides, plus ou moins grotesquement parées, avec écharpes, bonnets, chapeaux de formes bizarres, qui ne peuvent, je crois, se trouver que de ce côté de la Manche,

au milieu desquelles brille, de temps à autre, il est vrai, quelque une de ces jolies figures aux doux yeux, au cou de cygne, à la svelte, élégante et gracieuse tournure, beauté tout immatérielle, toute nationale, qu'on ne rencontre guère non plus que lorsqu'on a franchi le détroit.

Après les femmes, les jeunes gens font nombre, et sont à peu près aussi prétentieux et aussi ridicules. Celui-ci, à l'air sombre et byronien, s'appuie sur une tête de mort ; celui-là a un gros livre ouvert devant lui ; ses yeux sont attachés au ciel ; il est en extase, il médite. Un autre, la main sur la hanche gauche, la jambe droite en avant, vous regarde fixement, comme s'il allait vous défier. Plusieurs ont le lorgnon ancré à l'œil, pour se donner un air impertinent ; un plus grand nombre, des lunettes sur le nez, pour se donner un air grave ; trois ou quatre, enfin, caressent leur *terrier*, leur *grey hound* ou leur *spaniel* favori. Tout cela est entremêlé de *highlanders* en grand costume (le *highlander* remplace ici le garde national de Paris, et avec avantage, j'en conviens ; de lairds courant le renard ou bien au repos de chasse, appuyés sur le fusil, le carnier plein de gibier ; de révérends en rabats, à la mine puritaine et allongée ; de sœurs entrelacées dans des houquets d'hortensia en guirlandes, jouant avec leur adorable *lap dog*, ou présentant le serpolet et le thym à leur lapin, blanc comme la neige ; de grands tableaux de familles, mais de fa-

milles anglaises, c'est-à-dire composées de je ne sais combien de fils et de filles, avec ânes, poneys, etc.; d'enfants, de quatre ans au plus, armés jusqu'aux dents, le pistolet et le poignard au côté, et le sabre au poing. Le tout est garni, dans les interstices, de portraits de chevaux pies, bais, isabelles; d'un certain nombre de têtes de chiens soigneusement étudiées, qui, par leur air de vivacité et d'intelligence, font honte aux humains, leurs voisins. Ce sont des portraits d'êtres bien chers à leurs maitresses, des portraits qui, pour elles, à un certain âge, tiennent lieu du portrait du mari ou de l'amant, que l'original a remplacé dans leurs affections. Par tout ce qui précède, on voit que je n'ai pas eu tort de dire que, en masse, l'exposition d'Édimbourg ressemblait à celle de Paris.

Venons maintenant au détail de l'exhibition. Elle se compose de quatre cents tableaux à l'huile ou dessins à l'aquarelle, et de vingt-quatre morceaux de sculpture. Ces ouvrages sont fournis par cent cinquante-cinq artistes, académiciens, amateurs, parmi lesquels on compte quelques peintres de Londres, mais en petit nombre.

Ce qui frappe d'abord, en entrant dans les salles de l'exhibition écossaise, c'est, comme nous l'avons dit tout à l'heure, l'absence d'originalité; c'est ce besoin qu'ont tant d'artistes, gens de talent la plupart, de suivre la mode, de se plier à un *convenu*, de s'en-

rôler sous l'une des trois ou quatre bannières plantées à chaque coin de l'Europe.

Ce besoin d'*imiter le voisin* est une des plus grandes misères de cette époque, qui prône tant sa hardiesse intellectuelle. On l'imité en tout, dans ses lois, dans ses usages, dans ses livres. A peine ose-t-on sentir à sa manière, encore moins vivre et penser. Vivre et penser à sa manière! pousser son char hors des *railways* qui emportent les autres! n'est-ce pas une impardonnable audace, un crime de *lèse convenable*, un *manque d'usage*? Le convenable est un uniforme qu'il faut prendre, bon gré, mal gré, pour plaire à la foule, uniforme terne où brillent quelques fausses paillettes, et que n'a point orné la main splendide et capricieuse du génie. Mais la foule le veut ainsi, et la foule forme l'opinion, l'opinion reine du monde!

C'est une reine fort sotte, à mon avis, qui n'a que des sujets, ou plutôt des esclaves, plus sots qu'elle, et que, cependant, soit humaine infirmité, soit vice de nature, les plus beaux génies, les caractères les plus énergiques, les âmes les plus grandes n'ont que trop la faiblesse d'adorer. On s'attelle à son char, on prend la mode pour plaire, et un beau jour l'opinion, qui est plus femme encore qu'elle n'est reine, a un caprice, et vous sacrifie; la mode change et vous laisse là. Ce que vous avez fait pour captiver les uns ne plait pas aux autres, que gouverne une autre opinion et que règle une autre mode; le talent que l'on a pro-

digué pour éblouir un moment, les riches facultés qu'on a follement dépensées ne se retrouvent plus; comme un courtisan disgracié, on est effrayé de se trouver dans la solitude et l'isolement, avec un passé flétri et un avenir perdu.

C'est sur cet avenir, cependant, qu'il faut compter avant tout; c'est pour lui que tout noble cœur doit battre, et que toute grande et belle intelligence doit travailler; car cet avenir est impérissable. Mais, pour conquérir l'avenir, il faut s'inquiéter peu du présent, prendre en pitié l'opinion d'un jour, et n'avoir surtout, pour ce qu'on est convenu d'appeler *la mode*, qu'un dédain égal à son néant.

Dans les arts comme dans les lettres, comme dans toutes les routes ouvertes à l'intelligence, avant de plaire aux autres, il faut être soi, plaire à son cœur, et se satisfaire soi-même. Si la foule s'émerveille devant un *à peu près*, et qu'on sente qu'on peut faire mieux que cet *à peu près*, il faut faire mieux. Ces demi-triomphe ont perdu plus de beaux génies qu'un complet insuccès. On fait halte à mi-chemin de la perfection, et un beau jour on est effrayé du *temps* et du terrain que l'on a perdus. Mais alors il est trop tard. Cette perfection qu'on a dédaignée nous dédaigne.

Le plus facile des moyens de plaire vite, de plaire sur-le-champ, c'est de faire comme celui qui plaît déjà, c'est-à-dire d'imiter. Je ne crois pas, certainement, qu'on doive condamner absolument l'imitation.

Il y a plus, je la crois nécessaire quelquefois ; mais je veux qu'on imite avec l'idée de faire mieux, comme Velasquez, Murillo et les maîtres de l'école espagnole ont imité les Italiens et Van-Dyck, et non pas qu'on fasse comme celui qui plaît, pour plaire comme lui.

Malheureusement, telle est la faiblesse dominante de l'époque. A Édimbourg comme à Paris, à Londres comme à Rome, à Munich comme à Saint-Petersbourg, si vous visitez une exposition moderne, vous retrouverez inévitablement la présence d'un certain nombre d'écoles, c'est-à-dire de façons de sentir et d'exprimer la nature, toujours à peu près les mêmes.

Qui dit *école* dit, les trois quarts du temps, parti pris, imitation, convention, médiocrité.

Cependant, comme en tout l'absolu mène à l'absurde, nous reconnaitrons que certaines traditions doivent être suivies, certains procédés et certaines leçons admis, certains préceptes écoutés, surtout pour ce qui est relatif à la partie matérielle de l'art, au technique et à la couleur<sup>1</sup>. C'est là seulement que l'école est permise. Loin d'arrêter l'essor du génie, elle l'aide, en le débarrassant de l'ennui des tâtonnements et de la recherche des moyens. C'est en se conformant à ce système que les Vénitiens, tous coloristes, et presque tous d'après le même procédé, ont tant produit et ont produit, chacun, des œu-

<sup>1</sup> Ce mot pris dans son acception toute matérielle, bien entendu.

vres si diverses, si originales. Les Flamands, aussi, se sont soumis à un procédé uniforme quant à la couleur, procédé employé, certainement, avec plus ou moins de finesse, selon l'artiste, mais qui donne un air de famille aux compositions les plus diverses, aux manières les plus opposées.

Cette concession au *parti pris* et à l'école, quant à la couleur, est la seule que nous croyons raisonnable. Les autres parties constitutives de l'art, la composition, le dessin, la forme, sont en dehors de l'école. Chacun doit sentir un sujet à sa manière et l'exprimer à sa manière. A quel procédé, en effet, soumettre *la ligne*, si fugitive, si capricieuse, si difficile à saisir, la forme, toujours mobile et toujours nouvelle? L'homme qui se permettrait de dire : Vous dessinerez, vous modélerez de telle manière, serait aussi ridicule que celui qui vous dirait : Vous verrez de telle manière, au lieu de vous dire : Vous verrez ce qui est. Il ne doit plus être question, aujourd'hui, de ce *correct convenu*. Les proportions sont telles que la nature les a faites, et, si elles ne sont pas toujours belles, elles sont toujours rigoureusement correctes. Rendez-les donc telles qu'elles sont, et vous serez corrects. Choisissez-les belles (car nous ne sommes pas de ceux qui proscrivent le choix), et rendez-les telles, et vous serez vrais et vous serez beaux.

Dans nos expositions françaises, pendant vingt ans, on a fait du *nu* d'après David, du *nu correct*,

comme on l'entendait alors, c'est-à-dire soumis à certaines règles mathématiques, comme celle des sept têtes. On était correctement faux et correctement ennuyeux; tous les tableaux du temps se ressemblaient : c'était de la statuaire peinte.

Dans les expositions anglaises, il se passe aujourd'hui quelque chose d'analogue. Chaque peintre de genre veut peindre comme Wilkie; chaque peintre de portrait veut peindre comme Lawrence. Wilkie est le peintre de l'expression et du mouvement; on exagère donc l'expression et le mouvement. Lawrence a peint les habitudes du corps, le regard, et presque la parole, mais, dédaigneux de la forme rigoureuse, il s'est rarement inquiété de mettre une tête parfaitement sur les épaules, ou de faire sentir un bras dans la manche d'un habit. Nous avouons que les peintres qui marchent à sa suite et appartiennent à son école font de louables efforts pour peindre *la vie*; mais nous leur demanderons si l'exemple de Lawrence peut les autoriser à tordre le cou à tous leurs modèles, et à ne peindre que des manchots, comme ils font trop souvent.

Voilà cependant où conduisent l'école et le parti pris sur la forme. D'une part, on se condamne à ne peindre que des bas-reliefs; de l'autre, on arrive à estropier ses personnages. Soyez donc vrais, soyez donc naturels avant tout; car, hors le naturel et la vérité, point de salut!



Les hommes qui s'occupent de l'art de la peinture ont pu se diviser, de tout temps, en *maniéristes* et en *naturalistes* :

Les *maniéristes*, ceux qui ont un parti pris sur la couleur et sur la forme, qui sacrifient à la convention, et qui mettent dans leurs compositions plus d'imagination que de vérité ;

Les *naturalistes*, qui n'ont guère de parti pris, qui ont horreur de la convention, et qui mettent dans leurs ouvrages plus de vérité que d'imagination.

Toutes les écoles, toutes les coteries, toutes les sectes et toutes les subdivisions de sectes viennent inévitablement se ranger sous l'une ou l'autre de ces divisions.

Il faudrait ne pas être encore à l'*abc* de l'art et de la critique pour s'étonner de retrouver toujours en présence les adeptes de l'un ou de l'autre système, ces systèmes étant les seuls possibles ; mais ce qui nous émerveille et ce qui nous afflige, c'est de les rencontrer à Édimbourg avec les mêmes uniformes, agitant les mêmes bannières, poussant le même cri de ralliement qu'à Paris et dans le reste de l'Europe.

Du côté des *maniéristes*, en effet, vous retrouvez une école qui en est encore à copier l'antique, une autre qui est folle du moyen âge, une autre qui fait de la poésie avec des costumes, s'inquiétant peu de l'expression ; une autre pour laquelle l'expression est tout ; une autre qui, en désespoir d'arriver à l'origi-

nalité et à la nouveauté avec des procédés ordinaires et avec la nature vivante, s'égaré dans les régions du fantastique et qui peint des rêves. A ce compte, les peintres chinois sont les premiers maniéristes du monde, eux qui s'appliquent, avant tout, à ressembler le moins qu'ils peuvent à la nature. A Pékin, plus on s'éloigne du vrai, plus on approche de la perfection. Bien des peintres de Paris feraient fortune à Pékin.

Dans la famille des naturalistes, nous rencontrons d'aussi nombreuses *variétés* ; ceux-ci copient Cimabué, ceux-là des fresques du Campo-Santo. En voici qui ont pris la loupe d'Albert Durer, et qui n'oublent ni un pli de la peau, ni une verrue imperceptible, ni un cheveu de la tête de leur modèle. D'autres se proclament hautement *naïfs* ; et, dans leur naïveté, ils s'inquiètent moins d'être vrais que d'être neufs ; ils cherchent l'inculte, comme si la nature n'avait rien achevé, et ils arrivent au bizarre et au prétentieux par l'affectation de la simplicité. Vous qui vous prétendez naturalistes, si vous voulez être vraiment dignes de ce nom, imitez la nature, mais avec soin et raisonnement. Soyez vrais sans servilité, sages sans impuissance, retenus avec énergie, précis sans sécheresse, calculateurs, mais sans convention, et alors mériterez-vous peut-être ce titre de peintres de la nature, qu'usurpe trop souvent la froide et minutieuse médiocrité.

Dans l'exhibition des peintres d'Édimbourg et, en général, dans toutes les exhibitions anglaises, les *maniéristes* dominant, et il ne peut guère en être autrement sur le sol classique de la vignette. Les toiles les plus remarquables sont de puissantes vignettes, admirables de manière et d'effet. On caresse les moindres accessoires, on pose plus ou moins bizarrement les personnages, on leur donne un à peu près d'expression plus ou moins vraie, et, si on termine à ravir les étoffes, les vêtements, les broderies, on néglige les chairs, et on oublie presque totalement les pieds et les mains. Cette manière plait à la foule, qu'elle n'étonne pas, et de laquelle elle se fait comprendre sans grands efforts d'intelligence. A Paris, elle a fait la fortune de plus d'un artiste à la mode.

L'effet *piquant*, comme on dit; la vérité et le précieux des détails; quelque chose d'achevé, mais d'un peu restreint, même dans la dimension de leurs toiles, qui ne dépassent guère la dimension des tableaux de chevalet; l'absence totale de ce style large qui distingue les Italiens et les Espagnols dans le choix du sujet, dans l'ensemble de l'exécution et de l'effet; le joli à la place du beau, le neuf et le curieux à la place du vrai, telles sont les qualités et tels sont les défauts qui distinguent les artistes écossais les plus en renom, tels que MM. Harvey, Fraser, Ducan et Dyce.

Ce dernier a quelque chose de cette largeur de composition et d'effet qui manque à la plupart des peintres écossais. Il est, de plus, vraiment naturaliste, et, pour se placer au premier rang, il ne lui a manqué qu'un peu d'énergie, et surtout un coloris plus éclatant. Son tableau de *Francesca de Rimini* tient certainement à l'école naturaliste par la simplicité de la composition, le naturel et la naïveté des poses, par je ne sais quel ensemble mélancolique qui vient du cœur et que l'art ne donne pas. On y trouve la nature poétisée par l'expression; mais pourquoi la couleur en est-elle si faible? pourquoi cette teinte froide, bleuâtre, blafarde, qui ne peut rappeler, en aucune façon, la couleur chaude et-embrasée de l'atmosphère d'Italie, même le soir? Ce ciel violâtre, c'est plutôt un ciel d'Écosse dans l'un des longs crépuscules du mois de juin, quand, à onze heures de la nuit, on peut lire couramment une lettre; mais ce n'est pas là le ciel de Rimini. Francesca n'est peut-être pas non plus assez jeune, et le baiser la pâlit trop, bien qu'en pareille occasion un peu de pâleur soit vraie et aille à ravir. Gianconnito sent peut-être aussi par trop le mélodrame, quoiqu'il y ait une énergie vraie dans la façon dont il s'appuie sur la rampe, maîtrisant sa furie, et avant de frapper... attendant... pour être bien sûr de son fait, comme les jaloux aiment toujours à l'être. Du reste, belle et grande simplicité dans l'ensemble de cette composition, dont les

personnages ont le mérite, assez rare dans ce pays, de n'être pas de race lilliputienne.

Quoique le ciel y invite peu, comme nous l'avons dit, Paolo ne manque pas d'ardeur; il a déjà pris un baiser, il en veut un second; il l'aura, mais avec la mort, car le poignard du jaloux est déjà près de son cœur. Francesca est bien palpitante, bien pleine de ce divin tremblement d'amour et de cet abandon que Dante a peints d'un seul trait :

La bocca mi baciò tutto tremante;  
Galeotto fù il libro...

Le livre s'échappe admirablement de ses mains, qui l'oublie, car ses lèvres et son cœur vivent seuls; peut-être, cependant, a-t-elle un peu trop cette conscience de la faute que le poète lui refuse! Son hésitation le laisserait croire, et, quels que soient son émotion et le laisser-aller de sa pose, ses lèvres ne semblent pas assez impatientes de se coller aux lèvres de Paolo, comme elles le furent, j'en jugerais par Dante!

MM. Christie et Charles Lee tiennent tous deux aussi à l'école naturaliste; ils cherchent la naïveté, mais ils ne l'ont pas encore trouvée. En effet, M. Christie, dans son tableau de la *Lecture du défi de sir Andrew Aguecheck* (Shakspeare, Douzième Nuit), a poussé la naïveté jusqu'à la manière; ses héros sont tourmentés à force d'être simples; du

reste, c'est de la vérité anglaise au superlatif, car ses figures n'ont pu être prises qu'à Londres ou à Édimbourg. *Shyloch désappointé*, du même artiste, décele plus de science. J'ai rencontré certainement, dans la Cité, le vieux coquin d'usurier qui a servi de modèle à M. Christie. M. Charles Lee est faible, bien faible, après MM. Harvey, Fraser, Dyce et autres. Ses têtes, la pose de ses personnages, tout est cherché ; mais on voit clair à travers les chairs diaphanes de ses figures, et puis rien n'est peint dans ses tableaux. A peine ose-t-il froter sa toile. Aussi quelle fadeur ! Du reste, ses types sont bien anglais, et il ressemble, en cela, à tous les naturalistes, qui, nécessairement, copient la nature qu'ils voient.

Édimbourg a aussi quelques représentants de cette petite église romaine que je ne saurais trop dans quelle classe ranger, et qui, chaque année, expédient, de la vieille capitale des arts, dans la moderne Athènes, des capucins, des bandits, des pâtres vêtus de peaux de brebis, des pifferari, et de ces fortes Italiennes, aux robustes appas, aux yeux de feu, aux joues de brique, au sein et aux bras couleur de cuivre, inquiétantes pour leurs adorateurs, qui ont, certes, besoin d'un mâle courage ; car, si de beaux yeux sont beaucoup, à mon avis ce n'est pas tout. M. Schnetz, M. Robert, M. Bodinier, on vous vole ; ce sont vos modèles que l'on copie, ce sont vos tableaux qu'on refait. J'avais vu, l'an dernier, à Paris,

un *Ave Maria*, dans la campagne de Rome, de M. Bodinier, je crois; je le retrouve ici : chien, moutons, buffles et pâtre agenouillé, tout y est; seulement le ciel est moins enflammé, l'horizon moins bleu. C'est à M. William Simson, l'apôtre le plus zélé de l'école italico-écossaise, que nous devons ce chef-d'œuvre et une dizaine d'autres du même genre; car cette école est féconde comme toutes celles qui s'inquiètent peu de l'originalité, qui imitent et qui copient. Se dispenser d'avoir de l'imagination, c'est un grand travail de moins. M. Lauder a peint des pifferari; M. John Ballantyne, des enfants italiens, etc. M. Lauder, du reste, est un homme de talent; il a su, lui, rester Anglais, en peignant, à Rome, sa *Penserosa*. Cette femme, moitié Romaine, moitié Anglaise, mélange charmant de deux natures, de deux beautés si diverses, est ravissante; elle rêve et fait rêver. Ses yeux sont de ceux qu'on n'oublie pas.

L'école de la vieille Allemagne, dite résurrectionniste, a, comme l'école italienne moderne, son disciple fanatique, procédant de Pérugin et de Van-Eyck; dessinant sèchement pour être précis, pauvrement pour être vrai; peignant platement, comme peignaient les décorateurs de Campo-Santo, Buffal-macco, Orcagna, Gozzoli, comme peignirent depuis Lucas de Leyde, Albert Durer, Raphaël lui-même dans ses premiers temps. Cet Allemand, c'est M. David Scott, qui, bien que de l'Académie écossaise, a

longtemps suivi la route qu'il a prise, sans devenir un Van-Eyck. Son *Abbé de Misrule* n'est qu'un pastiche qui, faisant abstraction de la fraîcheur des couleurs, paraît plutôt dater de 1537 que de 1837. C'est la folie la plus amusante que j'aie encore vue dans ce genre, où cependant on en a fait de bonnes. Il y a, du même M. Scott, un *Judas trahissant le Christ* qui semble un morceau d'un tableau byzantin volé à Constantinople. C'est de la peinture bise, traitée à l'emporte-pièce. Les personnages de cette scène semblent autant de découpures enluminées et collées sur la toile. Quant à la chair, à la vie, à cette naïve grandeur des vieux maîtres, il n'en faut pas parler : l'air manque absolument ; c'est sans doute sa rareté qui a rendu ce pauvre Judas et ce méchant Pierre, l'un si violet, l'autre si blafard.

Malgré les brouillards qui l'enveloppent, peut-être même à cause de ces brouillards qui donnent de la latitude à l'effet, le sol de l'Écosse, comme celui de l'Angleterre, est favorable au paysage ; aussi les paysagistes font-ils nombre à Edimbourg. En première ligne, nous placerons M. Nicholson, auteur des vues du Fifeshire. Ce peintre est naturaliste à la façon de Constable, c'est-à-dire qu'il rend la nature vue au premier aspect. Il choisit de préférence les sites ouverts, les plages lointaines et étendues, et dans ses cadres nains il y a tout un pays. M. Nicholson sait peindre l'air, la lumière et l'espace ; qu'il se déve-



loppe dans un champ plus vaste, et de rares succès l'attendent. M. Nicholson réunit, en effet, toutes les qualités qui, à notre avis, peuvent faire un grand paysagiste : aimer la nature, voir juste, sentir la couleur, être vrai sans minutie et plaire sans trop mentir. M. André Wilson procède aussi de l'imitation de la nature ; mais il la serre de moins près dans l'ensemble de ses tableaux, et l'oublie tout à fait dans ses premiers plans. Sa *Vue de Gènes*, prise de la batterie de la Cava, étincelle d'une manière un peu jaunâtre sans doute, mais ruisselante. Il y a du Claude Lorrain dans ce soleil, et l'ensemble du tableau nous rappelle ces grandes aquarelles des Fielding, imitateurs aussi de Claude Lorrain.

Vient ensuite M. Thomson (John), qui peint l'Écosse de prédilection, mais qui la voit avec l'œil du Poussin et qui perd en vérité ce qu'il gagne en ce qu'on appelle *style*. La *Vue du Ben Blaffen*, dans l'île de Skye, ne manque pas de grandeur. Les eaux sombres de ces baies solitaires qui s'enfoncent entre les montagnes sont belles et sauvages. Il y a de l'analogie entre le talent de M. Mac-Culloch et celui de M. John Thomson. M. Mac-Culloch se résigne cependant quelquefois à copier la nature telle qu'elle est ; mais, soit qu'il fasse du style, soit qu'il reproduise la réalité, il perd presque toujours la vérité en outrant l'harmonie. MM. John Wilson, Mac-Neil, Mac-Lay peignent tous la nature écossaise, qu'ils ren-

dent plus ou moins heureusement. M. James Stevenson est poète à sa manière, et sa vue fantastique et violâtre d'Édimbourg au soleil couchant rappelle, avec une vérité un peu outrée, l'un des bizarres effets de la brumeuse atmosphère d'Écosse. N'oublions pas la trinité féminine des Masmyth, Anne, Charlotte et Jane, toutes trois filles de peintre, toutes trois peintres, et toutes trois d'un certain mérite; mentionnons, en passant, M. P. W. Makensie, qui s'inspire des Métamorphoses d'Ovide, et qui copie Claude Lorrain; et terminons par un mot sur les peintres de portrait.

C'est par la peinture de portrait qu'en Écosse, comme probablement partout, l'art du dessin a débuté. Jameson (Alexandre) et le vieux Scougal furent les premiers qui la cultivèrent sur une terre ingrate jusqu'alors. Aujourd'hui cette terre est singulièrement féconde. Ces vieux peintres ont laissé une succession disputée entre bien des héritiers, à en juger par la cohorte compacte des portraitistes, qui ont fait invasion dans les salles de l'exhibition d'Édimbourg. Lawrence les a presque tous enrôlés sous sa bannière, ce Van-Dyck en négligé, ce grand peintre de l'expression et du modelé, ce poète de la physionomie humaine, qui, avec des portraits placés à côté les uns des autres, dans l'une des vastes salles du vieux palais de Windsor, a su fonder un monument impérissable comme l'esprit de nation-

lité et comme l'orgueil britannique. Les portraitistes d'Édimbourg, ses élèves, même ceux que l'opinion place au premier rang, sont encore loin du maître.

En terminant cette étude un peu détaillée peut-être et en résumant l'ensemble de nos observations, nous verrons que l'Écosse, qui, dans la poésie et les lettres, a produit, depuis un demi-siècle, deux hommes de génie, Burns et Scott, ne manque pas d'étoffe pour faire un grand peintre. Si les artistes de mérite dont nous avons apprécié le talent voulaient oublier qu'il y a une France, une Italie, une Allemagne, et être Écossais comme Burns et Scott l'ont été, nous leur prédirions un bel avenir. Que manque-t-il, en effet, à ces hommes d'un vrai talent, MM. Harvey, Fraser, Duncan, Dyce, pour arriver aux points culminants de l'art? une seule chose : l'originalité, la volonté d'être *eux*, d'être *nationaux* comme le furent les Italiens, les Espagnols et les Flamands même. Au lieu de chercher à être Italiens, Espagnols ou Flamands, pourquoi eux, Écossais, ne formeraient-ils pas une école écossaise? Qu'ils se méfient donc de l'esprit d'imitation qui règne d'un bout de l'Europe à l'autre. L'imitation semble d'abord légère à l'artiste; elle l'aide à ses premiers pas, et finit par le réinter à la longue.

Le peuple d'Écosse a gardé jusqu'à nos jours les couleurs et le costume de ses ancêtres, qu'il garde

aussi le tour d'esprit vif et original qui les distinguait, et que ses peintres l'appliquent à leurs compositions. J'aime à voir encore aujourd'hui ces femmes, ces filles, ces enfants d'Écosse tout bariolés de tartans et d'étoffes à carreaux, ces hommes portant le plaid ou la toque nationale comme au temps de Bruce et de Douglas le Noir. Que ses artistes méprisent aussi les modes des autres nations, qu'ils soient eux dans leurs arts, comme leurs compatriotes le sont dans leurs vêtements. Leur sol est brumeux et rude, mais il est fort et pittoresque ; l'arbre de la peinture peut y croître, y déployer ses rameaux et s'y couvrir des fleurs les plus magnifiques. Alimenté par ce sol, où il aura pris racine, ses fruits seront plus savoureux que des fruits cueillis verts sur une terre étrangère, apportés à grand'peine et mûris à l'ombre. Ils auront le goût du terroir que ceux-là n'ont pas. Mais, si le démon de l'imitation possède plus longtemps ces hommes de talent, ils sont perdus ! Ils plairont au vulgaire, à qui la médiocrité facile plaît toujours ; les vrais juges, ceux qui voient de haut, ceux que l'imitation ne satisfait pas et que dégoûte l'à peu près, ceux-là les répudieront. Leurs revues, leurs journaux, leurs petites coteries nationales les exalteront comme autant de Raphaël, de Van-Dyck, de Rubens ; ils ne seront que les parodistes de ces maîtres !

---

## IX.

UN COUP D'ŒIL SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE  
CONTEMPORAINE.S 1<sup>re</sup>.

Dans les pages qui vont suivre, et qui terminent ~~cette~~ étude sur l'art antique et sur l'art moderne, nous ne nous proposons, en aucune façon, de donner une histoire complète des beaux-arts en France. Le livre que nous publions aujourd'hui ne doit être considéré que comme une sorte d'introduction développée à cette histoire, dont nous avons réuni les matériaux, à laquelle nous consacrons tous nos instants de loisir, et que, s'il plait à Dieu, nous présenterons quelque jour au public avec les développements qu'elle comporte.

Aujourd'hui nous ne voulons offrir à nos lecteurs qu'une sorte d'état de situation de l'art en France, qu'un compte rendu sommaire des dernières évolutions de notre école, cette héritière la plus directe

des grandes écoles de la Grèce, de l'Italie, de l'Allemagne et des Flandres.

Cette situation n'est peut-être pas aussi prospère qu'elle pourrait l'être, et le génie français n'a pas encore tenu tout ce qu'il promettait. De 1815 à 1854, la France et les nations européennes ont joui d'une de ces paix prolongées, rares dans les annales de l'humanité, et que les peuples n'apprécient que lorsque l'heure des épreuves est venue. Bien que cette paix ait été trop souvent troublée à l'intérieur par des incidents révolutionnaires, les mœurs se sont adoucies, mais, en s'amollissant, les caractères ont perdu de leur ressort ; l'énergie s'est réfugiée chez quelques hommes dédaignés ou sacrifiés, qui, dans l'occasion, ont déployé, pour détruire, une puissance de volonté étrangère à ceux qui voulaient conserver. Les arts, ce luxe de l'intelligence, ont dû mettre à profit ce long intervalle de repos ; mais là aussi le mal s'est montré à côté du bien. Dans ces trente dernières années, les artistes habiles, les gens de talent se sont singulièrement multipliés ; quelques hommes éminents se sont même révélés : nous sommes loin, cependant, de ces époques privilégiées où tous les grands artistes comme les grands écrivains semblent s'être donné rendez-vous, telles que la fin du xvi<sup>e</sup> siècle pour les arts, et le commencement du xvii<sup>e</sup> pour les lettres. Reconnaissons, néanmoins, que naguère, au milieu d'une crise redoutable, quand l'avenir était

enveloppé d'une obscurité fatale, quand les cœurs les plus résolus se troublaient et craignaient de voir périr, dans un commun naufrage, la société et la civilisation, les arts n'ont pas fait défaut et ne se sont pas manqué à eux-mêmes. Ce symptôme eût suffi alors pour nous rassurer. Si la littérature est l'expression de la société, les arts sont le dernier mot de la civilisation et l'indice le plus certain de la vitalité d'un peuple. Ce n'est pas quand l'arbre va périr que la sève monte avec tant d'ardeur.

Ce goût des arts, qui tend chaque jour à se généraliser, sera un des caractères les plus frappants de notre époque. Jamais, peut-être, leur action n'a été plus marquée, plus étendue ; jamais ceux qui les cultivent n'ont été plus nombreux, plus zélés, plus habiles ; jamais leurs efforts n'ont été plus suivis, leurs tentatives plus variées. Pourquoi faut-il que le succès ne les ait pas plus souvent couronnés ?

Il serait difficile de répoudre à cette question d'une manière satisfaisante. Toutefois nous croyons qu'une des causes de cette sorte d'hésitation qui semble arrêter l'école actuelle dans sa route vers le vrai et vers le beau, et qui fait que les œuvres parfaites sont si rares, c'est surtout ce manque absolu de direction du talent, cette absence d'études préliminaires suffisantes, et cette insouciante facilité avec laquelle des artistes de mérite multiplient leurs œuvres, s'inquiétant plutôt de la quantité des résultats que de leur

excellence, remplaçant la volonté par des velléités, la force réelle par l'audace, l'éclat véritable par le faux brillant. L'ère nouvelle qui s'ouvre sous de si favorables auspices modifiera-t-elle un état de choses périlleux et qui doit conduire à une prompte décadence, nous voulons l'espérer. Si le mal paraît étendu, il n'est pas tellement invétéré qu'il ne puisse se guérir. Plus tard, nous rechercherons le remède; occupons-nous aujourd'hui du diagnostic.

## § 2.

De vieux historiens nous racontent que, dans les premières années du iv<sup>e</sup> siècle, l'empereur Constantin, voulant relever un temple grec tombé en ruine, les architectes qu'il chargea de la besogne placèrent les colonnes à l'envers. Ces architectes étaient cependant des gens habiles, mais les gens habiles d'une époque de décadence. Les chefs de l'école française qui, à la fin du dernier siècle et au commencement du siècle actuel, ont voulu restaurer l'art antique ont fait comme les ouvriers de Constantin : ils ont confondu la base avec le chapiteau de la colonne; le bas-relief, base des arts d'imitation, avec la peinture, qui en est le point culminant. La peinture, en effet, c'est le bas-relief, plus la profondeur, le mouvement, la couleur, l'air, la vie en un mot. Au lieu de se servir de l'antique à la façon des écoles ita-



liennes, pour arriver à un progrès dans le beau ou au *beau moderne*, on trouva plus simple de reproduire les monuments de l'art antique. A défaut de tableaux grecs ou romains, on imita les statues grecques ou romaines. Voulait-on peindre un beau garçon un peu efféminé, on copiait la voluptueuse figure du Bacchus aux grands yeux; un jeune vainqueur tout glorieux de son triomphe, on copiait l'Apollon; un athlète robuste, un vigoureux bourreau, on copiait le gladiateur ou le Thésée. La toge du Tibère du Vatican habillait tous les Romains; toutes les femmes belles et amoureuses ressemblaient à la Vénus, toutes les filles prudes à la Diane, toutes les matrones impérieuses à la Junon, toutes les beautés calmes et réfléchies à la mélancolique et rêveuse Polymnie. La disposition des figures des bas-reliefs se rapprochant plus encore que les statues de la disposition des figures d'un tableau; on étudia surtout les bas-reliefs. Non-seulement on copia les formes et les proportions de ces figures, on copia même leurs attitudes. L'expression et le mouvement qu'on eût dû chercher dans la nature, l'ordonnance des groupes qu'on eût dû trouver dans l'étude ou dans l'inspiration, on les chercha et on les prit exclusivement dans l'antique; aussi le mouvement était-il roide et sans vie, l'ordonnance monotone et sans profondeur.

Antoine Coyppel, qui, à défaut de génie, avait du savoir-faire et du bon sens, avait cependant fort bien

dit dans son temps : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques que ces statues les originaux des figures de nos tableaux. » Ces sages préceptes étaient oubliés ou méconnus.

Cette imitation de l'antique, mais surtout du bas-relief, que les disciples exagérèrent, a tenu la majeure partie des peintres de l'école de David dans la médiocrité, et a donné à tous leurs tableaux et même aux compositions colossales du maître quelque chose de froid et de guindé qui glace le spectateur et le laisse sans émotion. Cette imitation a poussé à la négligence absolue de la couleur et à un mépris du clair-obscur qu'on aurait peine à se figurer si les preuves n'étaient pas là. La peinture n'était plus que l'enluminure en grand; on frottait la toile, on ne l'empâtait plus. La pâte est à un tableau ce que le corps du style est à un livre; la pâte comme le style a son mouvement large ou saccadé, sa solidité et son harmonie; son tissu a des beautés matérielles appréciées surtout des hommes du métier, saisies même par la foule, beautés plus faciles à sentir qu'à définir. Si la pâte est le corps du style, la touche est son esprit; la touche, c'est l'expression. La touche était alors négligée comme la pâte; on couvrait de figures calquées sur l'antique le plus qu'on pouvait de toile; on étendait sur ces figures une pâte fluide et sans corps, on accusait leur mouvement à l'aide de tou-

ches ou lâches ou sèches, selon qu'on visait à l'harmonie ou à la précision, et on disait : Voilà mon tableau !

Le bas-relief fut la plus simple expression de l'école française vers 1800. Le chef de cette école fut, sans contredit, un homme d'un admirable talent, et, parmi ceux qui marchèrent à sa suite, on compte des gens d'un incontestable mérite ; mais, si le maître se plaça hors de ligne, tous ceux qui se tinrent à la froide et stérile imitation de sa manière et qui l'outrèrent, comme les copistes font toujours, n'arrivèrent pas au génie. Les *oseurs* de ce temps-là, à la tête desquels il faut placer Gros, Girodet, Prudhon et Gérard : Gros, le fougueux coloriste ; Girodet, poète par veines ; Prudhon, le *naturaliste* corrégien ; Gérard, qui, en peinture, chercha sagement l'épopée moderne, mais qui, comme Voltaire, ne sut guère y mettre que de l'esprit : ces oseurs tendirent seuls vers les régions sublimes où plane le génie. Tout le reste de l'école fit halte dans ces zones glacées du médiocre qu'on pourrait appeler les *limbes* du talent : deux ou trois seulement entrevirent le dieu ; car, s'il y a beaucoup d'appelés, là aussi il y a bien peu d'élus.

L'imitation du bas-relief était, sans aucun doute, antérieure à l'école de David ; mais cette école l'exagéra. Le Poussin a imité le bas-relief, mais en philosophe et en poète, et néanmoins c'est à cette imitation qu'il doit peut-être sa froideur de coloris. Quel-

ques critiques ont reproché à l'école de David de n'être qu'une branche bâtarde de l'école du Poussin, greffée, par Vien, sur l'arbre de la peinture française. David, dans le *Bélisaire*, les *Horaces*, le *Socrate* et autres compositions de sa première manière, s'est inspiré, sans nul doute, du *Testament d'Eudamidas*, du Poussin. On y trouve la même force et la même simplicité de conception, la même sagesse de disposition, le même calme dans la manière d'agencer ses personnages, et la même sobriété d'accessoires. L'épée et le bouclier suspendus à la muraille, près du lit du mourant, voilà les seuls accessoires du tableau d'*Eudamidas*; mais ces accessoires sont frappants. Quels sont les accessoires dans le *Bélisaire*? un vase brisé et le casque du guerrier. Dans les *Horaces*? une pique, un bouclier, la louve romaine et trois épées. Dans le *Socrate*? un bout de chaîne rompue, une coupe et un papyrus déployé. David, dans sa première manière, était le chef d'une école qu'on eût pu appeler l'école *laconique*; on était arrivé à peindre, à Paris, comme on parlait à Sparte. Le fracas de composition et le tapage étourdissant de couleur qui éclate sur les toiles des Vanloo, des Fragonard et des Doyen, et le gracieux bavardage de boudoir des Lagrenée, des Boucher, des Lancret et des Watteau, avaient, par une réaction naturelle et dont nous verrons tout à l'heure un exemple analogue, amené l'art à cette rigueur et à ce calme. La fougue

et l'incorrection des Vanloo, leur peinture jetée, leur pâte tourmentée, leur dessin flamboyant avaient conduit, par opposition, à un dessin correct, mais sans mouvement; à un coloris sage, mais gris et sans verve; à un système de composition rigoureux et sobre, mais sans naturel et sans poésie. L'exagération réactionnaire fut poussée si loin, et ce mépris de la manière des Vanloo fut si profond, que, dans les ateliers de l'école de David, le nom de Vanloo était devenu synonyme de faux et de détestable, et qu'on y conjugait le verbe *vanloter* : vanloter signifiait *faire exécration*.

On a dit : rien d'intolérant comme une secte naissante qui prospère; on peut dire avec autant de vérité : rien d'intolérant comme une école nouvelle qui a du succès. Cette intolérance conduit, de prime abord et de propos délibéré, chaque école à l'exagération de ses qualités. David, qui succède aux Vanloo, qui négligèrent la forme et qui n'eurent que le mérite d'être d'assez médiocres coloristes, David poussera la science du dessin jusqu'au calque sec de l'antique, et à l'absence du mouvement; il sera plus pauvre coloriste que ne le furent les Vanloo. Ce sont de ces défauts qu'on pourrait appeler *défauts réactionnaires*. Ils naissent d'une pratique exagérée qu'on fait venir à l'appui de théories neuves et tranchantes, opposées à d'anciennes théories.

Plus tard, quand la révolution fut achevée, David

se rappela qu'il avait été l'élève et l'admirateur de Boucher; il chercha le mouvement et voulut redevenir coloriste. C'est alors qu'il peignit les *Sabines*, le *Léonidas aux Thermopyles*, et quelques sujets de l'histoire contemporaine. Ses conceptions perdirent de leur austère simplicité, et d'énergiques qu'elles étaient devinrent ingénieuses. Ses personnages et ses groupes, qu'il prodigua sur ses toiles, dont il agrandit le champ, n'en furent ni moins roides, ni moins froids; son coloris ne gagna ni en chaleur ni en éclat ce qu'il sacrifiait de sa sévérité. Il devint blafard et violacé. David n'a été coloriste puissant que lorsqu'il a peint son terrible tableau de *Marat* ou le portrait du pape Pie VII qu'on voit au Louvre.

Les Indiens de l'Amérique du Nord, à ce que nous racontent les voyageurs, tuent leurs pères devenus vieux et qui ne peuvent plus les suivre à la chasse ou à la guerre. Chaque jeune école de peinture agit, à l'égard de ses devanciers et de ses pères dans l'art, comme les Indiens de l'Amérique du Nord, avec quelques différences cependant : c'est que, d'abord, l'immolation des pères a lieu tous les vingt ans, à l'inauguration de chaque école nouvelle ou prétendue telle; c'est que, ensuite, les sauvages de par delà les Montagnes Bleues tuent leurs pères avec tout le respect possible, les pères les obligeant à le faire et tendant volontiers la gorge, tandis qu'en France les enfants ne sont pas si respectueux, et avant de scalper

leurs pères, qui font, du reste, une belle défense, ils commencent par bien les souffleter.

Ce qui, chez nous, rend les novateurs si intolérants, et je dirai presque si *cruels*, c'est le grand défaut de la nation française : l'engouement. Les esprits légers et mobiles s'engouent facilement. En France, le public est chose très-légère ; il aime, avant tout, que l'on varie ses jouissances, et c'est là ce qui fait qu'il se tourne si volontiers du côté du soleil levant, surtout si le soleil du lendemain ne ressemble pas à celui de la veille. Le public, même le public qui écrit, ne prend guère la peine, les trois quarts du temps, de motiver ses jugements, et cela pour une bonne raison, par impossibilité de le faire. Il est plus facile de s'écrier comme le voisin : C'est délicieux ! c'est détestable ! que de chercher à s'éclairer et à voir ce qui est réellement. Aussi, en France, tout est-il *délicieux* ou *détestable* : délicieux pendant dix ans, le maximum de la durée d'une mode ; détestable pendant les dix années qui suivent. Ce n'est guère qu'après une vingtaine d'années qu'on est mis à sa place ou tout à fait oublié, selon qu'on a mérité la gloire ou l'oubli.

Il est curieux de parcourir les articles de peinture qui furent écrits, de 1800 à 1820, dans les divers journaux et recueils du temps ; l'école de l'empire était alors à son apogée. David trônait, c'était le Napoléon de la peinture : Gérard, Guérin, Gros, Girodet, Lethière étaient les grands officiers de sa cou-

ronne, ses maréchaux ; Vincent, Meynier, Menjaud, Thévenin, Landon, Robert Lefèvre, Blondel, Abel de Pujol, Hersent et autres, ses disciples, sans que tous fussent ses élèves, étaient ses généraux et ses jeunes aides de camp. Le reste de l'école s'organisait militairement ; chaque nouvelle recrue était enrégimentée et prenait son rang de taille. S'il y avait quelques *idéologues*, quelques mécontents dans l'*empire* des beaux-arts, car Napoléon-David avait, lui aussi, absorbé la *république*, ils se taisaient, et pas un journal n'eût ouvert ses colonnes à ces raisonneurs. Il faut voir comment étaient traités les dissidents qui, à défaut d'une tribune pour exprimer leurs griefs, protestaient, par leurs actes, dans les expositions du temps, comme Gros dans ses jours de capricieuse indépendance ; comme Ingres, qui avait l'audace de vanter Raphaël à la face de David ; comme Prudhon, qu'on ne put jamais rallier. Peu s'en fallut que ces derniers ne fussent mis hors la loi et chassés ignominieusement du *sanctuaire des arts*, ainsi qu'on appelait alors le salon.

L'art grec, toutefois, tendait, dès lors, à une transformation nouvelle, et une sourde réaction commençait contre l'école dominante, réaction militaire et ossianique sous l'empire, chrétienne pendant les premières années de la restauration ; mais cette réaction était faible, timide et comme ignorante d'elle-même. Les mouvements brillants et rapides de nos armées, qui parcouraient le monde comme les Romains d'au-



trefois, l'ardeur et l'enthousiasme de nos soldats, le génie merveilleux de l'homme qui les commandait, eussent, sans doute, inspiré des chefs-d'œuvre tout nouveaux à des hommes moins préoccupés de l'art antique et des formes grecques; et cependant, au lieu de retracer ce qu'ils voyaient, et de peindre l'homme héroïque du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme qui combattait, qui mourait ou qui triomphait sous leurs yeux, tous les *grands* artistes de l'époque, à quelques exceptions près, regardèrent comme indigne d'eux cette nature présente et actuelle, et laissèrent à ceux qu'ils appelaient dédaigneusement *peintres de genre* le soin d'exprimer ces détails, ou terribles, ou touchants, qu'ils trouvaient trop vulgaires pour leur pinceau. Quant à eux, ils continuèrent le bas-relief, se contentant de revêtir des glorieux uniformes du temps leurs statues antiques, déjà cent fois peintes, ou leurs mannequins posés à la grecque. Hercule couvrit ses fortes épaules d'une cuirasse et mania l'espadaon, Bacchus endossa l'uniforme d'un hussard, Apollon prit celui d'un grenadier, Diane et Vénus devinrent cantinières, et l'Amour grec battit la caisse.

Dans les premières années de la restauration, les arts étaient encore soumis au régime de la monarchie absolue. L'art gréco-militaire s'était, il est vrai, encore une fois transformé; le jour de l'abdication du grand empereur, il avait déposé l'uniforme, et de militaire il était devenu chrétien. Les peintres, comme

les guerriers et les poètes, ont toujours été quelque peu courtisans, et se tournent volontiers du côté du soleil levant. Or le soleil de ce temps-là était un soleil des plus orthodoxes. Ses bénignes et mystiques influences firent donc éclore force talents chrétiens.

L'impulsion chrétienne donnée à l'école ne fut guère plus vive que l'impulsion militaire ne l'avait été. Le fond demeura toujours grec ou *classique*. Il y avait mouvement de l'école sur elle-même, transformation; il n'y avait pas encore révolution.

Mais, chaque jour, les novateurs devenaient plus nombreux, le dégoût de l'imitation devenait plus profond; on voulait du neuf, et la soif de l'indépendance gagnait les masses. Les puissants de la peinture n'étaient, néanmoins, nullement disposés à transiger. Aussi un beau jour y eut-il insurrection; les princes de la veille furent assiégés dans leurs palais, leurs statues furent lestement descendues de leurs piédestaux. Ces enfants, qui avaient battu et bafoué leurs pères, furent battus et bafoués à leur tour, et la révolution devint imminente. Malheureusement, au milieu de tout ce beau mouvement qui accompagnait une réaction si subite et si violente, il se glissa dans la nouvelle république des arts un peu d'anarchie. Quelques indignes essayèrent de s'emparer des premières places qu'ils déclaraient vacantes; des charlatans se donnèrent des airs de chefs de parti et se posèrent en prétendus dictateurs, et, comme à une au-

tre époque, les faiseurs de souliers avaient voulu faire des lois, beaucoup de peintres d'enseigne s'essayèrent à peindre des tableaux, et les badigeonneurs s'occupèrent de peinture monumentale.

Cette révolution ne devait cependant pas s'accomplir sans que ceux qui occupaient les hautes dignités de l'art, et qu'elle voulait en dépouiller, ne fissent une belle défense. Établis dans ces fortes positions appelées *positions acquises*, ils soutinrent chaudement la guerre du présent contre le passé, et repoussèrent toute pensée de perfectibilité et de progrès dans l'art, à l'aide de ces sophismes de *préjugé* et d'*autorité* qu'emploient si volontiers les vieilles écoles qui dominent, comme les vieux partis qui sont au pouvoir. Balzac, qu'on regarda dans son temps comme un beau génie et qui n'était qu'un bel esprit phraseur, n'a-t-il pas écrit il y aura tantôt deux siècles : « Nous ne sommes pas venus au monde pour faire des lois, mais pour obéir à celles que nous avons trouvées. A quoi bon chercher du nouveau ? Les enfants feraient mieux de se contenter de la sagesse de leurs pères comme de leur terre, de leur soleil. » Les vieilles écoles dont la manière a prévalu disent comme Balzac : Qu'avons-nous besoin de nouveau ? N'avons-nous pas atteint le but ? Est-il possible de le dépasser ? — Oui, sans doute. — Par delà la grande muraille, sur les bords du fleuve Jaune, l'immobilité peut être regardée comme la perfection ; mais cette idée chinoise n'a

pas cours chez les habitants des bords de la Seine. L'esprit humain doit toujours marcher en avant, et, dût-il reculer de deux pas pour avancer d'un, à la longue il avance. Ce n'est pas *l'inexpérience qui est la mère de la sagesse*, c'est l'expérience. Si, entre deux individus contemporains, le plus âgé a le plus d'expérience, il n'en est pas de même entre deux générations, celle qui précède ne peut avoir la même expérience que celle qui suit. Ce qu'on a appelé la sagesse du *bon vieux temps*, ne serait-ce pas plutôt l'inexpérience du *jeune temps*? car le temps d'autrefois, le temps où vécut nos pères, fut bien réellement le jeune temps, et le vieux temps n'est pas venu.

Quoi qu'il en soit, il fallut bien des parolés et bien des pages pour prouver que le *mieux* n'était pas tout à fait l'ennemi du *bien*, et que, parce qu'on était ou qu'on croyait être arrivé au bien, on n'en devait pas moins chercher le mieux. Mais, à la longue et à force de répéter cette idée, on parvint à la populariser. Les raisonnements des novateurs commençaient à faire justice des sophismes des partisans du *statu quo* ou de l'immobilité dans les arts; il fallait maintenant faire prévaloir les œuvres et triompher dans la pratique comme dans la théorie. Avouons-le, sous ce rapport, ce triomphe fut loin d'être complet; la foule des pillards, qui, voyant le commencement de la déroute des *classiques*, se mêlaient dans les rangs de l'armée des novateurs, compromit le succès de leur

cause. Un moment même, on la regarda comme tout à fait perdue ; car les *grecs*, se voyant débordés, essayaient encore une nouvelle transformation, et cherchaient le gracieux par opposition aux formes un peu rudes de leurs adversaires : la *Psyché* de M. Picot et la *Galatée* de Girodet, et le tableau de *Ruth et Booz* de M. Hersent, furent la dernière expression de cette manière, à laquelle la jeunesse de ces artistes et le charme de leurs compositions donnaient une sorte de nouveauté. Elle reconquit un instant les suffrages du public, qui fut sur le point d'abjurer un culte de récente origine et de retourner aux vieilles idoles. Mais l'homme qui se trouvait alors à la tête du mouvement était un de ces génies vigoureux que n'arrêtent, dans leurs audacieuses tentatives, ni la résistance obstinée de leurs adversaires ni la folie de leurs partisans.

Par horreur du style de ceux qui les ont précédés et contre lequel ils sont en révolte, et par une sorte d'esprit de contradiction qui fait les grands artistes, les novateurs sont portés à exagérer les défauts qu'on leur reproche, défauts qui sont, d'ordinaire, l'opposé de ce style. Michel-Ange est outré, parce qu'il est venu après une époque de peinture froide et pétrifiée : mais, s'il n'était pas outré, aurait-il ses grandes qualités, serait-il Michel-Ange ? David avait été précis et rigoureux dans son dessin, froid dans sa couleur, parce qu'il succédait aux Vanloo. Le peintre qui se

plça à la tête de ceux qui s'insurgeaient contre l'école du bas-relief devait, réactionnairement, être le peintre du mouvement violent et de l'expression énergique. Ce peintre, c'est Géricault; le tableau du *Radeau de la Méduse* est la plus haute expression de son talent, qui ne put se développer et porter tous ses fruits.

La *Méduse* était un acte de double opposition, opposition artistique et opposition politique; aussi cette toile fut-elle froidement accueillie par les juges qui, en matière d'art, décidaient alors du bien et du mal. On avait daigné ouvrir les portes du musée à cette effrayante croûte, répétaient les plus surannés d'entre eux, pour que le public se chargeât de la leçon.

« Il me tarde d'être débarrassé d'un grand tableau qui m'offusque lorsque j'entre au salon; écrivait, dans un compte rendu du salon de 1819, un homme<sup>1</sup> qui avait longuement disserté sur la philosophie de l'art, sur le *beau*, et qui se plaçait à la tête des juges de l'époque; je veux parler du *Naufrage de la Méduse*.

« Ce n'est pas assez que de savoir composer un sujet; ce n'est pas assez que d'en distribuer les masses, que d'en dessiner habilement les figures, que d'en varier les expressions; ce ne serait pas même assez que de s'y montrer savant coloriste: avant tout, il faut savoir le choisir. Or, je vous le demande, une

<sup>1</sup> M. de Kératry.

vingtaine de malheureux abandonnés sur un radeau, où leur destinée devient le triste jouet de la faim, d'un ciel inclément et d'une discorde plus rigoureuse encore, est-elle bien faite pour offrir au pinceau l'occasion d'exercer son talent?..... Le moment saisi par l'artiste est précisément celui qu'il fallait éviter. Il s'est décidé à représenter le radeau des naufragés de la *Méduse* après leur triste abandon dans des mers désertes, tandis qu'il avait le choix de nous les retracer ou quand la hache fatale tranche les câbles qui les retiennent encore attachés à la chaloupe de la frégate française, ou quand l'équipage d'un brick anglais vient à recueillir leur infortune..... Il eût pu varier mieux les expressions de ses personnages; les marins du brick qu'il eût mêlés à ceux du radeau lui eussent fourni des contrastes et des oppositions toujours précieux dans les tableaux de ce genre. »

Le déchainement fut tel que Géricault était quelque peu découragé quand sa toile revint du musée dans son atelier. Il persista cependant, il continua ses fortes études. Il rêvait un tableau colossal de la retraite de Russie, qui eût été un chef-d'œuvre dans le genre terrible, s'il eût tenu les promesses de la *Méduse*; mais la mort l'arrêta à son début, avant qu'il eût pris la place dont il était digne.

A la mort de Géricault, la révolution dans les arts n'était pas encore accomplie. Comme ses héritiers ne trouvaient pas d'acheteur pour le tableau de la

*Méduse*, on fut sur le point de mettre la toile en pièces et de la vendre par morceaux. On doit la conservation de la *Méduse* au goût éclairé d'hommes d'autant plus dignes d'éloges qu'ils eurent peut-être quelques répugnances à vaincre pour engager le gouvernement d'alors à en faire l'acquisition.

Il n'est pas facile de dire jusqu'où fût allé Géricault s'il eût vécu ; mais il est hors de doute qu'il n'y avait qu'un homme de génie qui pût faire le tableau de la *Méduse* en 1819, un homme qui à un certain tempérament de verve et d'enthousiasme joignit la volonté, chose plus rare qu'on ne pense, et qui seule, pourtant, fait les hommes supérieurs. L'enthousiasme sans la volonté, c'est le feu sans aliment. On a dit : Le génie, c'est de la patience ; *patience* est sans doute là synonyme de *volonté*. Le talent et la volonté font presque un homme de génie ; le génie et la volonté produisent ces hommes rares qui donnent leur nom à leur siècle, les Michel-Ange, les Raphaël, les Vinci, les Corneille, les Milton. Géricault avait plus que de l'enthousiasme, il avait la science et la volonté. N'eût-il eu que de l'enthousiasme, à l'époque où il parut, c'eût été déjà quelque chose. L'enthousiasme sans la science et la volonté jette dans le faux et l'extravagant ; mais, à tout prendre, je préfère le style extravagant au style plat.

Géricault avait, en outre, le rare mérite d'être vraiment l'homme de son siècle. Il sentait le beau



antique, mais il croyait aussi au beau moderne, et ce beau il le cherchait ailleurs que dans des monuments; il le cherchait autour de lui, dans ce monde qui l'entourait et au milieu duquel la nature avait voulu qu'il vécût... Géricault aimait de passion tout ce qui était grand, tout ce qui était beau, tout ce qui était nouveau; il eût fait un voyage pour voir un beau cheval et le dessiner. Supérieur en cela aux peintres de l'empire, il avait su comprendre la grandeur et la beauté du soldat moderne. Son cuirassier colossal et son hussard en sont la preuve; c'est le réel poétisé autant qu'il peut l'être. On a dit que Géricault avait étudié sous Gros, qu'il avait profité de ses leçons, mais qu'il n'eût jamais surpassé son maître. C'eût été déjà quelque chose d'égaliser Gros, qui n'eut que le seul tort de se soumettre trop aveuglément aux décisions de juges incapables, aux caprices d'une opinion passagère; mais nous croyons que, précisément parce qu'il avait vu Gros, Géricault l'eût surpassé: Géricault, lui, ne se laissait guère influencer et n'avait aucune de ces complaisances d'ami qui perdent les plus beaux génies, en les empêchant d'être eux. Géricault, en un mot, avait plus que la science, il avait la volonté énergique.

Nous avons dit que Géricault croyait au beau moderne, et qu'il l'eût peut-être trouvé. D'habiles praticiens, nous le savons, désespérant, sans doute, d'atteindre à ce beau moderne, ont jugé plus simple de

le déclarer impossible ; il n'existe, disent-ils, qu'une seule espèce de beau, qui n'est ni moderne ni ancien, et qui, depuis longtemps, a été trouvé : c'est ce beau qu'il faut continuer, s'il se peut, et non dénaturer par de folles et impuissantes tentatives.

Est-il vrai que l'art ait dit son dernier mot, il y a deux mille ans et plus, dans ce petit pays montagneux appelé la Grèce? Autant vaudrait dire que l'espèce humaine a dégénéré depuis deux mille ans ; que ce que l'homme a fait autrefois, l'homme ne peut plus le faire aujourd'hui.

On a longtemps disputé du beau. Les uns l'ont vu dans telles ou telles formes, et l'ont proclamé variable ; les autres ne l'ont vu que dans une certaine forme déjà trouvée, et l'ont déclaré immuable ; quelques-uns, fatigués de ces contradictions et du vide de ces disputes, ont mis en doute son existence ; les derniers arrivants, qui se sont crus les plus sages, ont voulu accorder les opinions contraires, et ont dit : « Le beau est immuable ; le goût seul est mobile. » Cet axiome, énoncé d'une manière si positive, a tout l'air d'une vérité, et n'en est pourtant pas une. Sans nous enfoncer dans une ténébreuse métaphysique, essayons brièvement de dégager le vrai du faux.

Sans doute le goût est mobile, parce que le goût c'est le jugement de l'homme ; mais est-il vrai que le beau soit immuable? Avant de proclamer le beau im-

muable, ne faudrait-il pas chercher d'abord ce que c'est que le beau et ce qu'on en sait, de même qu'avant de proclamer la vérité une, absolue, il est nécessaire de bien s'entendre sur ce que c'est que la vérité? Le beau, comme le vrai, c'est un monde nouveau à explorer; l'homme vient à peine d'y poser le pied, et sa vue est bien courte. Le vrai est un, absolu; le beau est immuable. Mais pourquoi le mensonge de la veille devient-il la vérité du lendemain? pourquoi l'homme brise-t-il aujourd'hui la forme qu'hier il adorait comme parfaite? C'est que l'erreur le conduit au doute, et le doute au vrai; c'est qu'il n'arrive au bien et à la perfection qu'après une longue série d'essais; au milieu de ces hésitations et de ces tâtonnements, sa marche est lente, ses progrès sont peu sensibles. Aussi croyons-nous que ce beau qu'on prétend immuable, et qui, pour l'être, devrait d'abord être complet, n'est encore qu'une faible partie d'un tout, à laquelle nous aurions grand tort de nous tenir, et que nous ne pouvons regarder comme complète.

Le beau antique, c'est ce beau qui réside dans l'extrême pureté du contour, dans la perfection, conventionnelle ou non, de la forme, dans l'accord rigoureux des proportions. Ce beau calme et précis, que peut si facilement détruire le mouvement, convient surtout à la statuaire; les Grecs y ont touché; mais ce n'est qu'une partie du beau. Le beau ne réside pas seule-

ment dans la perfection de la forme, du contour ou des proportions; il réside aussi dans l'expression, dans le mouvement, dans les attitudes, dans l'ensemble de la vie. En admettant que la beauté de la forme soit immuable, et que, pour les belles proportions, on doive s'en tenir aux statues antiques, à l'*Apollon*, au *Méléagre*, à la *Vénus de Milo*, ne doit-on pas, pour cette partie du beau, qu'on pourrait appeler beauté d'expression, *beau expressif*, ne doit-on pas laisser plus de latitude au génie? ce beau expressif n'est-il pas mobile comme les goûts, comme les sentiments, comme la pensée de l'homme?

La beauté du *Moïse*, de Michel-Ange, est autre que celle du *Jupiter*; celle du *Jésus*, de Léonard de Vinci, autre que celle du *Bacchus* ou de l'*Apollon*; celle des *Vierges*, de Raphaël, autre que celle de la *Vénus*; celle de *saint Jérôme agonisant*, du Dominiquin, autre que celle du *Laocoon*. Si Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et le Dominiquin ont découvert les premiers ce beau expressif moderne, qui nous dit qu'ils aient atteint les dernières limites de l'art? Un nouveau culte leur a fait trouver un nouveau genre de beauté, dont les artistes grecs ou romains ne pouvaient même avoir le pressentiment; de nouvelles révolutions dans la pensée de l'homme, dans sa situation politique, dans ses croyances ne conduiraient-elles pas à de nouveaux résultats, ne feraient-elles pas trouver un autre côté du beau, in-

connu aux artistes chrétiens, et que nous non plus nous ne pouvons encore pressentir ?

Nous croyons donc que l'homme n'est arrivé ni au beau, ni au vrai complet, immuable, mais qu'il est en progrès vers l'un et vers l'autre. Ce progrès est mêlé de temps d'arrêt plus ou moins longs, d'alternatives de découragement et de lassitude plus ou moins fatales; mais il ne se manifeste pas moins. Ces grands siècles, où les arts brillèrent d'un éclat si splendide, que les hommes, étonnés eux-mêmes de leur ouvrage, crurent avoir trouvé ce beau si longtemps recherché, ces grands siècles ne sont que des époques où le progrès a été plus rapide et plus marqué, où l'on a fait un pas de plus vers le beau, où l'on s'en est le plus approché, comme, de nos jours, dans la critique et dans les sciences, on s'est le plus approché du vrai. Mais, pour le bonheur de l'homme, on n'a pas encore rencontré la perfection; si l'on y était parvenu, si l'on savait tout ce qu'on peut savoir du vrai et du beau, on n'aurait plus qu'à se reposer et à jouir, l'étude perdrait ses charmes, la satiété remplacerait le désir, le dégoût et l'ennui naîtraient au sein même de la jouissance, et la mort viendrait bientôt; car la jouissance sans désir, le loisir sans étude, la vie sans action, c'est la mort.

L'école du bas-relief, attaquée franchement et avec colère par Géricault et ses disciples, un peu fa-

naïques comme les indépendants le sont toujours, était minée depuis longtemps par un adversaire plus habile et plus calme, mais qui n'en était pas moins dangereux, nous voulons parler de M. Ingres.

M. Ingres sortait de l'atelier de David. Il eût pu faire comme le maître, et arriver à un prompt succès; mais il avait une louable horreur de l'imitation directe, et un amour pour la ligne naturelle et précise, qui ne trouvait pas à se satisfaire dans une froide imitation de l'art grec, qui, trop souvent, simplifie la ligne pour lui donner de la pureté, et qui la simplifie aux dépens de la nature et de la précision. Il hésita donc à ses débuts. Il fit d'abord ses premières armes dans la phalange grecque. *Jupiter et Thétis*, *OEdipe et le Sphinx* sont ses productions de ce temps-là. Ces ouvrages le plaçaient convenablement parmi les artistes qui se partageaient l'admiration du public. Mais M. Ingres avait l'ambition d'un novateur; il voulait sortir de ligne et faire école. Ses premiers succès académiques l'avaient conduit en Italie; là il vit les chefs-d'œuvre des grandes écoles de peinture du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle; et l'homme, que l'imitation de l'art grec avait dégoûté, se laissa aller, plutôt par système que par entraînement, à l'imitation de l'art italien. L'école de David prêchait la ligne grecque, M. Ingres prêcha la ligne raphaëlesque; mais ses débuts ne furent pas heureux. L'école de David, dans tout son éclat, jouissait alors de la puissance que

donne le succès. On accusa M. Ingres de vouloir ramener l'art à son enfance, et Landon et d'autres critiques crurent lui dire une grosse injure en l'appelant le moderne Pérugin. M. Ingres ne persista pas moins dans sa voie. Le moment du triomphe n'était pas arrivé, il le savait, mais il ne doutait pas qu'il n'arrivât. Il lutta donc avec une rare persévérance contre le non-succès, et contre la misère qui en est l'ordinaire compagne. L'injustice qui écrase les gens médiocres ne le découragea pas ; comme la France ne voulait pas de lui, il se fit italien, il vécut à Rome et à Florence, se nourrissant de Raphaël, jetant péniblement les fondements d'une nouvelle école et attendant sa prochaine exaltation. Il attendit longtemps, mais enfin son heure vint. Il sut habilement profiter du moment d'anarchie qui suivit la grande réaction *antidavidienn*e pour revenir à Paris et frapper un coup d'éclat. Toutefois, loin d'hériter du grand empire de la peinture comme il le pensait, il n'hérita que d'un de ses départements. Il espérait écraser tous les partis ou les rallier, il ne put qu'en former un, et il planta glorieusement la bannière, où il avait écrit *Raphaël*, sur des limites disputées. Il rallia néanmoins bon nombre de partisans et fonda une école.

Il y avait peut-être un peu d'affectation chez le nouveau chef, mais il y avait encore plus de conviction. Les vétérans de l'école de David sentirent bien

qu'ils ne pouvaient résister à ses attaques. Cette fois, ce n'était plus le mouvement désordonné qui les prenait corps à corps, c'était un enthousiasme raisonné, M. Ingres, d'ailleurs, procédait d'une école sévère qu'ils regardaient, eux, comme la fille de l'art grec. M. Ingres avait, en outre, le bon sens de remonter, pour la peinture, aux maîtres de la peinture, et non aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique; son style était abstrait comme le leur, mais d'une abstraction plus réelle et plus saisissable. Au lieu de continuer la guerre qu'ils lui avaient faite autrefois, quand les classiques le virent chef d'école, ils lui ouvrirent leurs rangs, et le proclamèrent un des leurs. Il y eut, dès lors, coalition entre l'art grec et l'art italien, entre Phidias et Raphaël, pour repousser l'invasion de ce qu'on appelait les barbares; mais les barbares furent les plus forts.

Dès l'année 1822, M. Eugène Delacroix, l'élève de Gros et le compagnon de Géricault, avait ramassé les armes que laissait échapper la main mourante de son ami; ces armes, c'étaient un crayon peut-être un peu trop fougueux, un pinceau intrépide, une palette effrénée. Il joignait à ces moyens de succès une noble confiance dans sa volonté, et un violent mépris de ses adversaires, qu'il avait le bon goût de cacher. Du reste, la force du novateur n'était pas de la force brutale. Il ne manquait ni de science ni de raisonnement, et il avait infiniment d'esprit, pas as-



sez, cependant, pour éteindre l'imagination. Il avait bien aussi des côtés faibles ; mais les hommes énergiques, les oseurs, plaisent peut-être autant par leurs côtés faibles que par leurs qualités. *Dante et Virgile conduits par Phlégius dans les enfers* annonçait un peintre énergique ; le tableau du *Massacre de Scio* démasqua le chef de parti, le révolutionnaire. Quelles que fussent les imperfections de cet ouvrage, ses qualités étaient singulières et puissantes, propres surtout à séduire les masses. Aussi l'impulsion, cette fois, fut-elle irrésistible, et la révolution devint imminente.

Un homme d'une intelligence vive et supérieure, un de ces hommes qui comprennent tout, qui saisissent tout, et qui, après un jour d'étude, savent tout ce qu'on peut savoir d'un sujet, était venu aider au succès du jeune artiste. Cet homme, qui devait jouer plus tard un rôle politique si animé et tourner d'un autre côté les ressources d'un immense esprit, faisait alors de la critique d'art dans un journal <sup>1</sup>. Par une singulière anomalie, tout en se proclamant admirateur de David, que du reste il séparait de son école, et en se déclarant *classique*, M. Thiers, cet ardent critique, se passionnait pour la nouveauté, prêchait, sans trop le vouloir, la révolution dans les arts, comme plus tard il la prêcha dans la politique, et

<sup>1</sup> Salon de 1822, par M. A. Thiers. *Constitutionnel* de 1822.

développait ses idées, pleines d'aperçus ingénieux, de points de vue neufs et étendus, avec cette forme nette et rapide, cette audacieuse éloquence qu'on lui connaît. Le secours inattendu d'un auxiliaire si puissant décida la victoire des novateurs. « Delacroix, disait-il dans un de ses articles sur le salon de 1822, Delacroix a surtout cette imagination de l'art qu'on pourrait, en quelque sorte, appeler l'imagination du dessin ; il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté, avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. » Cet éloge magnifique de l'un des chefs de l'école nouvelle, qui comptait dans ses rangs tous les talents indépendants, MM. Schnetz, Delaroche, Horace Vernet, Léon Cogniet, Robert Fleury, Johannot et tant d'autres, *oseurs* et nouveaux chacun à sa façon, doubla ses forces. Chassée de ses dernières positions, l'école grecque capitula, et l'art fut déclaré franc.

Il se faisait alors dans le monde des arts un mouvement extraordinaire. Dans les lettres comme dans la peinture, la vieille école de l'empire était attaquée avec une furie singulière. Les écrivains, poètes ou prosateurs, comme les peintres, appelaient une révolution de tous leurs vœux, déployaient les mêmes étendards, se servaient des mêmes mots de ralliement, s'escrimaient avec les mêmes armes. M. Victor Hugo marchait au premier rang des croisés littéraires, comme M. Eugène Delacroix au premier rang

des artistes. M. Hugo et M. Delacroix, commençant le mouvement, se croyaient obligés de parler plus haut qu'ils ne l'eussent peut-être voulu. Pour être mieux entendus et mieux compris de la foule, les réformateurs doivent outrer leur pensée, grossir leur voix et dépasser le but pour l'atteindre. Quand ils ont fait de nombreuses conversions et qu'ils se sont assurés des sympathies de la jeunesse, qui fait la force, ils redeviennent vrais et naturels, et ménagent leurs poumons.

Quoi qu'il en soit, il y avait analogie entre les deux talents, M. Hugo et M. Delacroix ; tous deux étaient prodigues de couleurs vives et tranchantes, et possédaient si bien la science des grands coloristes, qu'ils étaient tout à fait disposés à sacrifier le fond à l'enveloppe, la pensée à l'expression. Le peintre, néanmoins, avait plus d'étendue d'esprit que le poète. Il était plus rationnel dans les sacrifices qu'il faisait à la couleur, la couleur étant une des parties constitutives de son art, tandis qu'elle n'est qu'un des accessoires de la poésie. Il y avait aussi plus de pensée sur la toile du peintre que dans les pages de l'écrivain. Le peintre, comme le poète, témoignait peut-être un dédain trop marqué pour la vérité simple, toute nue, et pour la perfection du contour. Ce fut là, sans doute, une des nécessités attachées à leur titre de révolutionnaires. L'horreur du beau vulgaire et de la correction froide les poussait aux excès con-

traires. Nous ne sommes pas de ceux qui croient que le génie doit s'envelopper de nuages, et qui regardent l'obscurité comme un indice de supériorité. Nous reprocherons donc aux deux novateurs leur manque de clarté dans la pensée, leur manque de netteté dans l'expression. Ces défauts proviennent, chez l'un et chez l'autre, de la multiplicité des détails et de la trop grande importance attachée au métier. Tous deux sont, en effet, prodigues d'accessoires, encore par esprit de réaction contre la stérilité de leurs devanciers; malheureusement les accessoires trop nombreux morcellent l'intérêt et font papilloter l'idée, loin de la développer ou de la fortifier. Si M. Hugo veut chanter *Canaris*, il débute par une longue énumération de pavillons de diverses nations. M. Delacroix peignant *Sardanapale* entasse sur le premier plan de son tableau des monceaux de vases, d'aiguïères, de cassolettes, de têtes d'éléphants. L'œil et l'esprit s'occupent de la rare perfection avec laquelle ces objets sont décrits ou peints, et oublient le sujet principal du poème ou du tableau, dont ils sont trop longtemps distraits. Quant à la manière dont M. Hugo et M. Delacroix emploient la couleur, elle a aussi beaucoup d'analogie, sans être identiquement semblable. Il y a chez l'un et chez l'autre la même recherche et la même puissance d'effet, le même dédain du fini, le même laisser-aller de la touche; M. Hugo empâte ses vers, comme M. Delacroix ses tableaux.

On voit trop la plume chez l'un, la brosse chez l'autre. Seulement le peintre a plus d'esprit, de naturel et de souplesse que le poète. Il est parfois sauvage, il n'est jamais faux. Il est plus juste envers lui-même et il se connaît mieux ; aussi, à notre avis, M. Eugène Delacroix restera-t-il plus grand peintre que M. Victor Hugo grand poète.

En poésie comme en peinture, la couleur est beaucoup sans doute, mais la forme est plus encore. La forme seule est froide, mais c'est toujours la forme ; que serait la couleur sans la forme ? La forme seule sans la couleur est compréhensible et satisfait à certaines conditions de l'art ; qui pourrait comprendre la couleur sans la forme ? De là naît l'obscurité de ces tableaux où la netteté des contours et de la forme est sacrifiée à la couleur et à l'effet ; de là le peu de popularité de leurs auteurs. Sans doute, le public aime la couleur ; mais les tableaux qui s'emparent de prime abord de ses sympathies sont ceux où un coloris éclatant et une profonde connaissance du clair-obscur font valoir des formes précises et une conception simple. Les tours de force de clair-obscur et les bruyants effets de couleur l'étonnent un moment, mais bientôt le laissent froid et fatigué. En revanche, des coloristes superficiels, des dessinateurs plus ingénieux que savants, mais qui, cependant, s'étudiaient à ne jamais sacrifier la forme, à ne jamais perdre le contour et à exprimer nettement leur pensée, ont ob-

tenu ses applaudissements et ses faveurs. Ils doivent surtout la popularité dont ils jouissent à un certain respect pour la forme ; ce respect , ou plutôt cette religion de la forme, peut seul fonder une gloire durable. Nous voudrions que cette vérité préoccupât davantage l'école dont M. Eugène Delacroix est l'un des chefs les plus résolus et les plus constants. C'est surtout dans les efforts que l'on tente pour arriver à la perfection de la forme que la persistance de la volonté est nécessaire. Géricault le savait bien, et, s'il eût vécu, il fût peut-être devenu aussi grand dessinateur que M. Ingres lui-même. En effet, le dessin ne consiste pas seulement dans la précision du contour, mais encore dans une certaine manière puissante d'accuser la grande charpente du corps, dans une certaine façon résolue d'écrire nettement et finement l'attache. Les coryphées des nouvelles écoles feront bien de songer à cela sérieusement, car, nous devons le dire, ils pèchent surtout par le dessin, et ils paraissent manquer de cette force de volonté qui seule conduit à la correction ; la fougue les emporte ; ils croient aux caprices de la forme comme aux caprices de la couleur, et ils se satisfont trop aisément de l'*à peu près*. La ligne est capricieuse sans doute, mais, même dans ses caprices, elle est rigoureuse, elle est juste ; il faut savoir, tout en la suivant dans sa mobilité et ses ondulations infinies, se soumettre à sa rigueur et à sa justesse.

Émeric David, dans ses *Recherches sur l'art de la statuaire*, indique un certain nombre de règles principales puisées dans la nature, que les artistes grecs auraient suivies et auxquelles ils auraient dû l'excellence de leurs ouvrages. Ces règles sont relatives à l'accord des proportions ou à la *symétrie*. A notre avis, elles sont trop absolues et trop exclusives. Rigoureusement observées, elles arriveraient à faire de la statuaire une science plutôt qu'un art, et enlèveraient à l'artiste toute spontanéité et toute invention. Nous craignons que l'application de ces principes, faite sans réserve vers 4800, n'ait été la cause principale de la froideur et de l'insipidité de la plupart des productions des statuaires le plus en vogue durant le premier quart du siècle. Celle de ces règles, par exemple, qui astreint l'artiste à augmenter l'étendue réelle des parties principales, en donnant à la forme autant de développement que la nature le permet, a entraîné tel artiste en vogue à une exagération des courbes qui conduit à l'abolition du caractère et de l'accent. Cette rondeur de la forme qu'on reproche à la plupart des statuaires de la période impériale, et même à Canova, le prince de la sculpture, dont la renommée a un peu trop décliné, ne provient que de l'application par trop rigoureuse de cette

règle du développement. Les grands statuaires grecs, à commencer par Phidias, n'obéirent à aucune loi de cette espèce. La forme, dans leurs ouvrages, est plutôt accusée carrément et par méplats que dans le sens du développement extrême de la courbe ; le muscle est profondément inscrit, la sommité de l'os nettement indiquée, et jamais, aux attaches, le tendon n'est ni dissimulé ni complètement enlevé, comme chez les sculpteurs de la forme ronde et développée.

Cette absence de mouvement et cette froideur de l'attitude, qui n'ont rien de commun avec le *style*, cet empâtement et cette rondeur de la forme, qui ne servent trop souvent qu'à l'effacer et à la dissimuler, la plupart des défauts, en un mot, qu'on peut reprocher à la statuaire du commencement du siècle, furent le résultat d'une sorte de réaction systématique contre les traditions du xviii<sup>e</sup> siècle. L'école de l'antique mettait une sorte de puérile affectation à éviter tout contour, toute forme, toute attitude accentuée qui pussent rappeler les statuaires du siècle précédent, qu'elle ne regardait que comme des élèves dégénérés de Michel-Ange ou du Bernin. Ce dernier, il est vrai, régnait dans toute sa gloire lorsque le grand Colbert avait établi l'Académie de France, en 1665. Son influence s'était fait aussitôt sentir parmi les jeunes statuaires français. La vivacité particulière à notre nation n'était guère propre à tempérer cette fougue excessive qu'on reprochait au mai-



tre italien ; elle garantit, toutefois, nos statuaires d'une imitation trop servile. Même dans leurs écarts, ils conservèrent quelque chose de cette clarté et de ce naturel propres au génie français. Il y a plus, quelques-uns de ces artistes, si décriés il y a trente ans, exploitèrent avec un succès réel cette veine nationale indiquée par Puget, en dépit de Girardon. Les deux Coustou, Bouchardon, Pigalle, Gois, Allegrain furent certainement plutôt Français qu'Italiens. Ils cherchèrent un style particulier, un genre de beauté propre à la nation, et si leurs tentatives ne furent pas toujours heureuses, si le beau leur échappa, s'ils ne le remplacèrent qu'imparfaitement par cette grâce conventionnelle, par ce genre de beauté un peu factice qui réside surtout dans l'expression vive et gracieuse, dans l'intelligente mobilité des traits, du moins furent-ils originaux et nationaux. Il est, certes, fâcheux que, au lieu de retourner directement et absolument à l'antique, sans tenir aucun compte des efforts que ses devanciers venaient de tenter, et en haine même de ces efforts, la génération qui suivit n'ait pas persisté dans le sens national. Les traditions du xviii<sup>e</sup> siècle, modifiées par l'étude naïve de la nature, l'inspiration intelligente de l'antique, eussent sans doute produit des résultats supérieurs à ceux que l'école néo-grecque nous a laissés.

Nous ne sommes pas de ceux qui répudient aveuglément tout le passé et qui ne rendent hommage

qu'aux gloires contemporaines. Si nous désapprouvons le système qui présida aux travaux de la statuaire de la période impériale, nous reconnaissons, toutefois, que quelques hommes surent, en dépit de ce système, garder une sorte de personnalité et prendre, dans l'art, un rang que la postérité leur conservera. Indépendamment de Canova et de Thorwaldsen, dont la gloire est européenne, nous pourrions citer les noms des Chaudet, des Lemot, des Dupaty et des Bósio parmi ceux que l'historien ne doit pas rayer d'un trait de plume. Cortot, qui continua la tradition académique en l'*humanisant* quelque peu, et qui, dans telles de ses œuvres, sut atteindre à une majesté sans emphase, toute différente de la majesté impériale, toujours un peu théâtrale, marque la transition de l'école de l'antique pur à l'école contemporaine. M. Simart, que l'on a signalé comme le continuateur de Cortot et de l'école dont ce statuaire éminent fut le dernier représentant, nous semble plutôt avoir ouvert, dans son art, une voie analogue à celle que M. Ingres a suivie dans le sien, mais avec plus de rigueur et moins de caprice. M. Ingres se dérobe volontiers à cette ligne inflexible que M. Simart suit obstinément. Cependant M. Simart, comme M. Ingres, puise largement dans la nature trop longtemps dédaignée, et c'est à ce commerce de tous les instants qu'il doit ces qualités tout humaines, ce sentiment exquis de la forme et du dessin, qui le dis-

tingent entre tous. Sa statue de la *Philosophie*, placée aujourd'hui dans la bibliothèque de l'ancienne chambre des pairs, est à la fois un des plus savants et des plus séduisants ouvrages que nous connaissons. En comparant cette figure avec la *Stratonice* de M. Ingres, on s'assurera tout d'abord que les analogies que nous signalions entre ces deux talents ne sont nullement imaginaires.

M. David d'Angers, qui étudiait à Rome en même temps que M. Cortot, a tenté, dans l'art de la statuaire, une révolution analogue à celle que Géricault, son contemporain, a opérée dans l'art de la peinture. Sans briser, toutefois, comme ce grand peintre, avec la tradition académique, dont la statuaire ne peut absolument se dégager, M. David d'Angers est retourné résolument à la nature et a su s'élever en même temps, dans l'interprétation de l'art antique, à une énergie, à une vérité que n'avait su atteindre aucun des sculpteurs de l'époque précédente. L'étude des grands modèles de l'art grec du temps de Phidias et l'horreur de ces formes rondes et conventionnelles si à la mode vers 1820 dominant jusque dans les moindres compositions de l'auteur du *Philopœmen*; mais peut-être, entraîné par une opposition systématique, tombe-t-il, à son tour, dans ces défauts que nous avons appelés *réactionnaires*; peut-être accuse-t-il la forme trop carrément et donne-t-il, même à ses meilleurs ouvrages, quelque chose d'anguleux et de con-

traint que les chefs-d'œuvre de l'antiquité ne nous présentent qu'aux époques archaïques. Ce système aurait pour extrêmes conséquences l'abolition complète de la grâce et de la beauté. Toujours est-il que M. David d'Angers est un statuaire hors ligne et que son influence sur l'école aura été immense. Il a, le premier, fait sortir la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle des boudoirs et l'a fait descendre sur la place publique ; il a ouvert la voie où l'ont suivi tant d'artistes de talent, originaux chacun dans son genre.

M. Pradier, talent plus souple, plus gracieux, mais moins élevé que M. David, a combiné, comme lui, le naturalisme avec le style, et s'est formé une sorte d'idéal moins héroïque, mais peut-être plus conforme à l'esprit et au goût français. Dans ses compositions les plus importantes, on retrouve quelque chose de la souplesse et du mouvement des statuaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avec plus de respect pour la forme, plus d'étude du détail précis, en un mot avec une compréhension de la nature moins arbitraire et moins factice. Toujours est-il que M. Pradier a continué la tradition française avec les modifications que le temps et d'autres modes ont dû apporter dans les habitudes et les mœurs de la nation, et, faut-il le dire, jusque dans la conformation de l'espèce. Ses nombreuses statues de femmes sont le type le plus exact, sinon le plus distingué, de la beauté française au XIX<sup>e</sup> siècle, beauté svelte, un peu chétive, et qui

réside moins dans l'extrême pureté de la forme que dans sa souplesse et son élégance, dans la grande régularité des traits de la face que dans l'expression gracieuse et mobile.

Cependant, si la perfection est le fruit de l'étude et des connaissances accumulées durant des siècles, *labor mundi*, nul ne peut se trouver plus à même d'y atteindre que ces artistes, les derniers venus, et auxquels tant de chefs-d'œuvre ont pu servir de modèles. Cela indiquerait suffisamment que la perfection ne s'acquiert pas uniquement au moyen de la connaissance et de l'imitation de ce que les maîtres de l'art ont produit, mais par une vue particulière de la nature, à l'aide de cette influence secrète qui fait le grand artiste comme elle fait le grand poète, peut-être aussi par une éducation de l'œil qui, de nos jours, rencontre des obstacles de plus d'une nature, tels que le peu d'occasions de voir le nu, d'étudier la forme, de se pénétrer des belles proportions. Lysippe demandait à Eupompe : Quel maître dois-je imiter? — La nature, lui répondit Eupompe. La beauté des statues grecques, l'admirable pureté de la forme, la grâce de l'attitude, la vérité du mouvement, leur excellence, en un mot, reposent donc dans une imitation intelligente de la nature, dont le principe doit plutôt s'appeler le vrai idéal que le beau idéal, car le beau ne peut exister sans le vrai. Nos mœurs et nos habitudes sociales ne nous permettent que bien dif-

ficilement d'arriver à la connaissance de ce vrai idéal auquel les grands artistes de l'antiquité ont souvent atteint ; aussi la perfectibilité indéfinie n'existe-t-elle pas pour l'art, et notre époque d'excessive civilisation ne refera-t-elle jamais ni l'Apollon, ni les Vénus de Médicis ou de Milo.

Ces considérations nous engageraient à applaudir plutôt aux essais tentés dans le sens de MM. Pradier et Clésinger, qui cherchent le nouveau, cette sorte de vrai idéal moderne dont nous parlions tout à l'heure, qu'à la persévérance classique des statuaires qui sont encore en quête de ce beau antique par excellence, qu'aucun artiste contemporain n'a pu rencontrer, et, il faut le dire, à côté duquel les grands artistes modernes se sont tous développés ; car ils n'eussent pas été grands, s'ils n'eussent été nouveaux.

## § 4.

Les arts n'ont peut-être jamais pris, en France, un développement plus considérable que dans ces dernières années. On a immensément produit, mais les œuvres sont plus variées que choisies. On reconnaît tout d'abord, en parcourant les galeries des expositions annuelles, cette facilité de conception et de reproduction qui caractérise le génie français. Dans toute cette peinture, il y a plus d'éclat que de solidité, plus d'aisance que de correction. Comme chez

nos improvisateurs quotidiens, écrivains politiques ou littéraires, c'est rapide, c'est clair, c'est intéressant, mais peu profond. Uni à la littérature par des harmonies communes, l'art est, comme elle, l'expression de la société. Chaque école, chaque secte, chaque petite église littéraire a son analogue chez les peintres. Nous avons les érudits, les naïfs, les penseurs, les analystes, les rêveurs, les philosophes et les néo-chrétiens. L'un recherche la chronique, l'autre l'anecdote dramatique, un petit nombre l'histoire; tous font grand cas de la couleur locale et du détail technique et pittoresque.

L'école historique semble donc aujourd'hui s'être retirée de la lice et avoir laissé le champ libre à la fantaisie et au caprice. Nos peintres de l'ordre le plus relevé, MM. Ingres, Delaroche, Scheffer, Eugène Delacroix, Flandrin, Picot, Lehmann font seuls exception, mais ne sont pas des peintres d'histoire dans l'acception que l'on donnait à ce mot de 1800 à 1820. M. Ingres, rigoureux pour tout ce qui tient à la forme, est, quant au choix de ses **sujets**, un des artistes les plus capricieux que nous connaissons. M. Delaroche est, avant tout, poète ou chroniqueur dramatique. Sa grande composition de l'hémicycle des beaux-arts tient plutôt de la poésie épique que de l'histoire. L'art subit, d'ailleurs, aujourd'hui l'influence du drame ou de la chronique, comme il a subi, sous l'empire, celle de la tragédie. Les œuvres

de cette école mixte sont nombreuses. Quelques-unes sont intéressantes. La plupart sont exécutées avec plus de verve que d'élévation ; elles rappellent trop souvent le théâtre du boulevard et le roman-feuilleton.

La production des tableaux de religion est également considérable ; mais, quel que soit leur talent, comme la plupart de ces peintres n'ont pas la foi, leurs compositions ne s'élèvent guère au-dessus du médiocre. La peinture de genre est cultivée avec plus de succès, et dans cette catégorie nous comprenons cette multitude de toiles de nature si variée, dont quelques-unes rappellent l'art flamand, le plus grand nombre l'art français du temps des Boucher et des Watteau, et dont se détache un groupe original fort restreint, mais que son originalité place au premier rang. Ces derniers voient avec leurs yeux et ont grand souci de la nature et de la vérité, qu'ils étudient et reproduisent à leur manière, tandis que les imitateurs des écoles antérieures, ou flamandes ou françaises, ne voient la nature, les premiers, que sous certains aspects déjà connus, quelque faux air de naïveté et de nouveauté qu'ils prétendent leur donner ; les autres, qu'à travers cette enveloppe chatoyante dont les peintres spirituels et coquets du dernier siècle l'avaient revêtue. C'est un genre brillant, mais faux, qui ne peut avoir que la durée d'une mode. Ceux qui les premiers ont ouvert la voie commencent à la désert.



Dans les arts, si l'on n'est pas soi-même, on n'est rien. Nous croyons que l'oubli de cette vérité est l'une des principales causes de ce débordement de la médiocrité dont nous sommes les témoins. Une dizaine d'hommes, peut-être, ont la ferme volonté d'être originaux ; tout le reste de l'école se précipite à leur suite. Bien plus, parmi ces chefs de ligne, combien en est-il qui ne sont originaux qu'au second degré et dont la manière n'a, pour nous, le mérite de la nouveauté que parce que tel grand artiste, dont elle n'est qu'un écho affaibli, a vécu dans le passé!

L'imitation est le principe fondamental des arts plastiques. Les grands artistes d'autrefois eurent, il faut le reconnaître, l'insigne bonheur d'arriver les premiers. Ils pouvaient imaginer simplement, sans craindre de se rencontrer avec d'autres et de retomber dans un moule devenu commun. Systèmes de composition et procédés d'exécution étaient bien à eux. Aujourd'hui, que peut-on inventer qui ne l'ait déjà été? Autrefois, toutes les formes étaient nouvelles, toutes les places étaient à prendre; aujourd'hui, toutes les formes sont connues, toutes les places sont prises. De là les efforts trop sentis, la recherche pénible et prétentieuse de tant d'hommes de talent, la singularité, la folie même de quelques-uns. On veut du nouveau; ils cherchent du nouveau, et cette recherche se fait en côtoyant deux abîmes: l'imitation et le faux. Le faux est facile à reconnaître et à

éviter. L'imitation est plus décevante et plus voilée ; elle règne en souveraine, même chez tels de nos artistes qui se croient les plus indépendants. A la longue, tout s'épuise ; en peinture comme en musique, y a-t-il un mode qui soit nouveau, une combinaison de modes qui n'ait été essayée ? Chez quelques-uns, l'imitation est souvent fort éloignée : ils ont pris le mode ; ce mode, ils l'ont appliqué à des motifs différents, et néanmoins je le retrouve sans peine en parcourant les salles des vieilles galeries. Chez d'autres, l'imitation est plus effrontée ou plus servile ; ils ont pris le mode et le motif : ceux-là n'imitent pas, ils copient. Les organisations supérieures peuvent seules échapper à ces fatales influences ; elles savent rester elles-mêmes malgré tout, et même en imitant ou plutôt en se ressouvenant. La foule n'a pas tant de scrupule ; elle copie les morts, les vivants, le bon, le mauvais, les qualités, les défauts ; elle copie tout ; elle se copie elle-même. Cette tendance à l'imitation aveugle et directe a les conséquences les plus déplorable ; elle détruit toute spontanéité, tout naturel, et nous avons peine à comprendre que des hommes intelligents et qui, certes, dans les affaires de la vie savent faire preuve d'indépendance, se condamnent, du moment qu'ils prennent le pinceau, à une pareille servilité !

Qu'une école nombreuse se presse à la suite de MM. Ingres et Paul Delaroche, ce fait peut aisément

s'expliquer. La discipline est comme attachée à la manière abstraite et précise de ces maîtres ; l'école de la forme et de la ligne ne laisse guère de latitude au caprice, et l'artiste peut s'astreindre à certaines obligations rigoureuses, sans sacrifier absolument l'originalité. Mais que, dès le lendemain de leur apparition, la foule des imitateurs se précipite aveuglément dans la voie ouverte par MM. Delacroix, Decamps, Couture et Diaz, ces peintres du mouvement et de la fantaisie, et s'efforce de reproduire mécaniquement leurs énergiques et vivantes compositions, ou leurs éblouissants caprices, la critique ne saurait trop s'élever contre un pareil abus de l'imitation. Le premier mérite de ces artistes, c'est la personnalité, et c'est là ce qui ne peut, ce qui ne doit pas s'imiter. Imiter la personnalité d'autrui, c'est renoncer à soi-même, c'est abdiquer sa dignité d'homme, c'est se ravalier au rôle de singe ou de grimacier.

Cette tendance à prendre modèle sur l'homme qui réussit, en amoindrissant les caractères et les talents, a pour effet d'établir entre les artistes de même catégorie et même entre ces diverses catégories une sorte de nivellement uniforme, abolition complète du génie et de l'art. L'égalité, ce principe des démocraties, doit être proscrite dans la république des arts, essentiellement aristocratique de sa nature. L'égalité dans les arts, c'est l'uniformité, c'est l'ennui, c'est la souveraineté de la médiocrité. C'est peut-être

la principale cause de cet état d'affaiblissement de l'école française que nous signalions tout à l'heure et qui, si l'on n'y remédiait promptement, aboutirait à la décadence.

Maintenant, faut-il proscrire absolument l'imitation? Nous ne le croyons pas. Mais si vous imitez, que ce soit comme Gros et Géricault ont imité, l'un l'antique, l'autre Michel-Ange; comme M. Ingres a imité Raphaël, c'est-à-dire en s'occupant plus encore de la nature que du mode d'imitation choisi; en consentant à se servir du passé, mais seulement pour aplanir la route de l'avenir; en s'aidant des efforts de ses devanciers dans l'art, pour arriver à des résultats différents de ceux qu'ils ont obtenus; en prenant l'art où ils l'ont laissé, pour le porter plus loin en avant; en étudiant les chefs-d'œuvre du passé, en se pénétrant de la beauté antique et du beau expressif des Italiens, pour arriver à un nouveau genre de perfection, à ce beau moderne que nous avons indiqué, et qui, dans chaque genre, doit toujours être le but que se propose d'atteindre tout artiste jaloux de conquérir l'avenir.

L'absence d'une direction quelconque ou l'indépendance absolue présente, d'un autre côté, d'aussi grands dangers que l'imitation trop littérale; elle conduit à ce mépris de toute tradition et de toute règle, qui aboutit d'ordinaire à l'avortement du talent. Sous prétexte d'échapper aux influences de l'école, on veut

pratiquer avant d'avoir appris. On prétend faire de l'art, et on ne sait pas même son métier. On veut arriver au sommet de la montagne sans gravir les pentes intermédiaires ; aussi, après de vains efforts, retombe-t-on dans quelque précipice, où l'on se brise. On ne saurait se figurer quels obstacles et quelle indécision cette absence d'études préliminaires et ce manque de science apportent même dans l'allure du talent le plus réel. Il est tel homme de génie qui, pour avoir voulu commencer par la fin et s'affranchir de quelques années d'atelier, hésitera et tâtonnera toute sa vie. Autrefois, on commençait par apprendre, puis on produisait ; aujourd'hui, on commence par produire, et c'est en produisant qu'on croit apprendre un métier qu'on ne saura jamais.

Nous aussi, nous sommes partisan de la liberté dans les arts, mais de la liberté réglée par la raison, fécondée par l'étude ; aussi nous doutons fort que cette franchise illimitée, conquise il y a tantôt trente années, ait beaucoup profité aux artistes et à l'art. La discipline de l'école avait, du moins, pour résultat de concentrer les forces et de les mener à maturité ; on ne se croyait pas artiste parce qu'on avait fait l'emplette d'une palette et d'un pinceau : il fallait avoir fait preuve réelle de talent dans de nombreux concours et pris le pas sur ses camarades de l'atelier, en un mot il fallait connaître le technique de l'art, pour tenter la périlleuse épreuve du salon et affronter le jugement du public.

C'est ainsi que se sont formés tous ceux qui se sont illustrés, dans ces trente dernières années, à commencer par MM. Ingres, Paul Delaroche, Scheffer, Eugène Delacroix et Horace Vernet. Avant de devenir des maîtres et de se placer, chacun dans son genre, à la tête de l'école, ils ont consenti à être élèves. La génération qui les suit a imité leur exemple, et, comme eux, elle a étudié pour apprendre. Quant à la spontanéité du talent, elle est d'origine toute récente; elle procède en ligne directe de la complète émancipation de l'art, et nous paraît la conquête la moins contestable de notre époque de perfectibilité. On devient artiste comme on devient écrivain, comme on devient homme d'État, par une sorte d'intuition secrète et de subite révélation. Que de jeunes gens, après avoir suivi pendant quelques mois les cours de l'école des beaux-arts ou après avoir fait une apparition dans l'atelier du maître à la mode, finissent par se croire dessinateurs, parce qu'ils peuvent mettre une figure ensemble, et par se persuader qu'ils sont peintres, parce qu'ils sont arrivés à couvrir plus ou moins fantastiquement des nuances les plus hétérogènes une toile de quelques pieds carrés! Ils revêtent un à peu près de forme d'un à peu près de coloris, et ils envoient au salon ce beau chef-d'œuvre, qu'ils appellent un *tableau*! Soit pitié, soit fatigue, soit faiblesse de la part du jury, qui se trouve débordé par cette invasion compacte du médiocre, le prétendu tableau

est admis, et voilà un peintre de plus, un exposant ! De là ces milliers d'œuvres sans nom qui garnissent les murailles des salles de l'exposition. Comme il n'y a pas de correcteurs en peinture pour corriger les fautes de langue ou même les fautes d'orthographe le jour où, comme en 1848, la liberté absolue est proclamée, et que chacun peut produire son œuvre au grand jour, le public, ébahi, s'arrête tout court, et le ridicule fait émeute. Ces éducations incomplètes et ces fausses vocations font le désespoir des familles et perdent de malheureux jeunes gens, qu'elles condamnent aux labeurs les plus ingrats, à l'existence la plus précaire ; elles perdraient l'art par l'abus qu'elles font de ses procédés, par le dégoût qu'elles inspirent pour ses productions en les vulgarisant, si l'art était moins robuste et qu'il pût être perdu.

Il faut donc que les peintres, comme les musiciens et plus encore que les gens de lettres, se résignent à apprendre leur métier. Sans vouloir prêcher un retour absolu aux anciennes disciplines et aux traditions académiques, nous croyons donc qu'il y a nécessité d'insister sur une réforme prompte et radicale dans les études, et particulièrement dans ce qu'on pourrait appeler l'instruction secondaire. De même qu'on n'est ni poète ni écrivain parce qu'on sait lire et écrire, on n'est pas peintre parce qu'on sait faire emploi du crayon et de la couleur. On ne le devient qu'à la charge de remplir certaines obligations essen-

tielles et pratiques, et de se livrer à des études consciencieuses et toujours pénibles, à la condition surtout de montrer plus de respect pour le public et plus de souci de sa dignité propre.

Disons à ce propos, en en indiquant, en passant et de la manière la plus sommaire, un ordre d'idées que nous nous réservons de traiter ailleurs avec les développements qu'il comporte, que l'enseignement si parfait et si avancé, d'ailleurs, que l'on puise dans nos écoles des beaux-arts, dirigées par tant d'hommes éminents, pourrait être cependant amélioré sous des rapports que nous croyons essentiels au double point de vue de l'étendue des connaissances à donner à chaque élève, et de leur réunion et de leur concentration dans la même main.

Dans les écoles spéciales des sciences, on n'enseigne pas seulement une science, la géométrie, la physique, la chimie, la mécanique pour une catégorie d'élèves, on les enseigne toutes simultanément et à tous. De là les grandes capacités scientifiques. Pourquoi, dans nos écoles de beaux-arts, fractionne-t-on et isole-t-on en quelque sorte chaque branche de l'enseignement : le dessin, la gravure, l'architecture, la figure peinte, la figure sculptée, le paysage, l'ornementation, etc.? On arrive à avoir quelques spécialités brillantes, mais rien de solide, de sérieux, de complet quant à l'ensemble, à moins que chaque élève ne refasse lui-même son éducation. Aussi qu'arrive-t-il quand cha-



cun de ces hommes spéciaux est à l'œuvre pour un même ensemble ? L'architecte combine son plan, agence ses lignes ; le sculpteur y adapte plus ou moins heureusement ses statues, ses bas-reliefs, ses travaux d'ornementation. Le peintre append des tableaux à la muraille ou même au plafond, au lieu de peindre cette muraille et ce plafond. De là la froideur et le non-sens de la plupart de nos modernes décorations, ouvrages d'hommes qui ne connaissent que quelques parties de leur art ou qui, s'ils les étudient toutes, ne le font que d'une manière hâtive et superficielle, comme nos décorateurs de théâtre. Et cependant, il faut le reconnaître, c'est encore là que l'on rencontre aujourd'hui le sentiment le plus juste de la décoration monumentale, tandis que, aux belles époques de l'art, nous avons vu que le même homme était à la fois architecte, sculpteur et peintre.

Un critique d'une parfaite bonne foi, et dont l'expérience ne peut être contestée, M. Delécluze, dans le préambule d'un volume qu'il a publié sur l'un des derniers salons, a établi une ingénieuse statistique des expositions de peinture à partir de 1673, époque de la première exposition publique des œuvres des artistes académiciens, jusqu'au salon de 1854. Les résultats auxquels il est arrivé, s'ils étaient rigoureusement exacts, prouveraient peu en faveur du progrès. En 1673, cinquante artistes exposèrent cinq cent vingt

morceaux ; sous l'empire , cinq cent trente-trois exposants envoyèrent treize cent vingt-neuf ouvrages de peinture et de sculpture au salon de 1810. Or M. Delécluze prouve d'une manière assez péremptoire que, si de 1673 à 1810 le nombre des artistes exposants a varié de cinquante à cinq cent vingt-trois, le nombre des artistes appartenant à chacune de ces deux époques qui sont restés célèbres n'a peut-être pas varié de deux unités. Ce premier résultat nous paraît d'autant moins contestable que, parmi les *célébrités* de 1810, M. Delécluze comprend des hommes d'un mérite fort secondaire et qui ne nous paraissent pas devoir fournir une bien longue traite dans leur route vers la postérité. De 1810 à 1850, le nombre des artistes exposants a presque triplé ; M. Delécluze paraît croire, néanmoins, que celui des artistes d'un vrai mérite dépasserait peu la moyenne de 21, qu'il a trouvée en 1810 comme en 1673. Quelque nombreux que soient les producteurs, quelque multipliées que soient leurs œuvres, le nombre des hommes qui possèdent le véritable génie de leur art resterait donc toujours le même pour chaque génération.

Sans nous inscrire en faux d'une manière absolue contre cette conclusion bizarre, nous croyons cependant qu'on peut en contester la rigoureuse exactitude. Les arts du dessin se sont, sans aucun doute, singulièrement vulgarisés, et le nombre des hommes qui les cultivent sans vocation et sans étude s'est

accru dans une déplorable proportion. Néanmoins, depuis 1840, époque à laquelle M. Delécluze a dû forcément prendre son dernier terme de comparaison, — et encore sommes-nous bien la postérité pour les hommes de 1840? — nous avons vu qu'une grande et complète révolution s'était accomplie dans le domaine des arts. Cette révolution a dû provoquer bien des écarts, bien des folies, et nous venons tout à l'heure de signaler ses plus fâcheuses conséquences; toujours est-il, néanmoins, que beaucoup d'hommes de talent ont su se dégager de certaines routines sans s'affranchir des règles, et que beaucoup d'autres, parmi les paysagistes surtout et les peintres de genre, sont revenus à une interprétation de la nature plus rigoureuse et plus intelligente. L'analogie de ce qui s'est passé à Venise et dans les Flandres doit donc se retrouver aujourd'hui chez nous. Que de peintres renommés, et dont les ouvrages ont conservé une valeur inestimable, les Flandres n'ont-elles pas produits! C'est un art moins élevé, sans doute, que l'art romain, florentin ou lombard; c'est cependant un art complet, et dont les productions, pour être moins relevées et plus modestes, n'en ont pas moins leur prix et leur charme. La nature nous offre des analogies semblables; la violette et le myosotis ont leur couleur et leur parfum comme le magnolia et la rose.

Si donc le niveau de l'art a baissé, en revanche le nombre des gens de talent, d'un vrai talent, et par là

nous entendons ceux dont les productions auront une valeur durable, s'est accru dans une notable proportion. Cette dissémination des talents dans les arts comme dans les lettres est, comme nous l'avons dit, un présage de décadence. Aussi croyons-nous que les efforts de la critique, comme les encouragements de l'État, doivent s'attacher aujourd'hui à restreindre cette production exagérée et tendre moins au développement qu'à la concentration des talents. M. le ministre d'État, à qui appartient aujourd'hui la direction des beaux-arts, annonçait, lors de la clôture du dernier salon, que désormais l'État se préoccuperait surtout des intérêts de l'art. Nous ne doutons pas que la prochaine exposition ne témoigne d'une manière éclatante des efforts tentés dans ce sens.

A la suite de la grande guerre de classique à romantique, et quand, vers 1825, l'art a été déclaré franc, la confusion a pu un instant prévaloir. Ce moment d'anarchie qui suit les révolutions est inévitable et ne doit pas être trop déploré, car il donne occasion au plus fort et au plus habile de se produire. La charrue et la herse retournent la plaine dans tous les sens ; c'est l'heure de la fécondation ; mais, pour que la moisson vienne, il faut que le soleil luise et que l'ordre renaisse dans tout ce chaos. Disons-le, cette lumière, cet ordre n'ont pas encore suffisamment reparu. Nous sortons, il est vrai, d'une révolution politique qui a remué la société jusque dans

ses fondements ; toutefois , en terminant ce bilan de notre situation *artistique* , nous devons reconnaître que , pour un pays aussi agité que le nôtre , et dont naguère encore l'avenir était si incertain , cette situation n'a rien de désespéré . C'est plutôt , en effet , contre les excès de la production résultant de l'absence de toute règle et de toute autorité que contre la stérilité et le découragement qu'on doit aujourd'hui se prémunir .

Des esprits chagrins trouveront que cette situation des arts présente une étrange anomalie ; nous voulons , nous , y voir un gage de sécurité pour le présent , d'espérance pour l'avenir . Les artistes , nous le savons , sont les plus insoucians des hommes ; ils s'abritent , dans la tempête , sous un rameau de laurier ; mais cette indifférence et ce stoïcisme ne peuvent avoir qu'un temps , car , après tout , il faut vivre . Aussi , quand on a vu , le lendemain d'un bouleversement social et en dépit des terreurs générales , tant de gens de talent se reprendre d'une si ardente passion pour leur art et produire avec cette fiévreuse activité , on a dû croire qu'ils obéissaient à ces mystérieux instincts communs aux artistes et aux poètes , et que l'avenir leur apparaissait stable et pacifique . La nouvelle ère qui s'ouvre , qui , en si peu de temps , a conduit à bonne fin d'immenses travaux et qui a déjà tant créé , semble justifier leurs prévisions . L'impulsion est donnée ; le mouvement ne doit pas s'arrêter ;

c'est au pouvoir de le féconder et de le diriger. Les arts, dans notre pays de France, veulent être pris au sérieux. Tandis que des politiques à courte vue affectent de ne les considérer que comme une sorte de brillante et onéreuse superfluité, l'homme d'État découvre en eux un des ressorts les plus énergiques et les plus propres à agir sur l'opinion des hommes qu'ils passionnent, un des éléments les plus essentiels à la vie d'une nation, dont ils manifestent l'intelligence et constatent la grandeur.

1

2

3

4

5

6

## TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

I.	LA RENAISSANCE ITALIENNE.....	1
	§ 1 <sup>re</sup> . Premières époques italiennes.....	<i>ib.</i>
	§ 2. L'architecture.....	4
	§ 3. Les Florentins.....	10
	§ 4. Michel-Ange.....	18
	§ 5. Raphaël.....	39
II.	L'ART MODERNE EN ITALIE.....	55
III.	LES ARTS EN PIÉMONT.....	100
	La galerie Royale de Turin.....	<i>ib.</i>
IV.	LA PEINTURE EN ALLEMAGNE, DANS LES FLANDRES ET EN HOLLANDE.....	138
	§ 1 <sup>re</sup> . Les origines. Peintres de manuscrits.....	<i>ib.</i>
	§ 2. Commencements de la peinture à l'huile.....	146
	§ 3. Les vieux maîtres allemands.....	155
	§ 4. L'art dans les Flandres.....	165
	§ 5. Les maîtres flamands et hollandais.....	173
V.	L'ART MODERNE EN ALLEMAGNE.....	205
VI.	L'ART EN ESPAGNE. LA GALERIE DU MARÉCHAL SOULT....	246
VII.	LES ARTS EN ANGLETERRE.....	276
	II.	27



VIII. LES ARTS EN ÉCOSSE. EXHIBITION D'ÉDIMBOURG.....	326
IX. UN COUP D'ŒIL SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE..	358
§ 1 <sup>er</sup> .....	ib.
§ 2.....	361
§ 3.....	392
§ 4.....	399
TABLE DES MATIÈRES.....	417

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.



**Errata.**

Tome 1<sup>er</sup>, page 142, ligne 18, *des formes*, lisez *de formes*.

— page 176, ligne 4, ôter *Isaïe*.

— page 229, ligne 25, *magneles*, lisez *magnetes*.

Tome II, page 204, ligne 2. Nous avons été trop sévère. M. Leys est aujourd'hui un des peintres flamands les plus distingués.

**OUVRAGES DU MÊME AUTEUR \***



- Le Tyrol et le nord de l'Italie. 2<sup>e</sup> édition.. 2 vol. in-8.**
- Scotia..... 2 vol. in-8.**
- Trente et Inspruck..... 1 vol. in-4.**
- Tiel..... 2 vol. in-8.**

\* Ces divers ouvrages n'ont pas paru sous un nom identiquement semblable à celui qui est inscrit en tête de ces volumes; nous étions jeune alors, et nous rêvions une notoriété littéraire sans particule. Depuis, nous sommes revenu de ces vanités, et désormais nous reprendrons modestement notre nom tout au complet.

